

江西教育出版社

梵竺庐集

甲

梵语文学史

Sanskrit

◉金克木/著◉选编人/张大明 刘福春 桑吉扎西

江西教育出版社

梵竺庐集(甲)
梵语文学史
FANZHULUJI JIA
FANYU WENXUESHI
金克木著
江西教育出版社出版、发行
http://www.jxeph.com
(江西省南昌市老贡院8号 330003)
各地新华书店经销
江西新华印刷厂印刷
(南昌市丁公路120号 330002)
江西科佳图书印装有限责任公司装订
(南昌市洪城路636号 330009)
1999年9月第1版 1999年9月第1次印刷
开本:850毫米×1168毫米 1/32 印张:16.25
字数:407.7千 印数:1-1500册
ISBN 7-5392-3150-5/Z·52 定价:39.00元

出版说明

金克木先生的《梵竺庐集》，依内容分为甲、乙、丙三卷。每卷相对集中一个主题。

每卷所收文章多数已经公开发表或出版过。此次收集，内容无改动，仅个别文字作过校订。在篇末均注明版本或发表报刊。

原文中的繁体字，一律改为简体字；异体字，改为规范化的文字；数字的用法，基本依照原样。

作者（译者）所加的注释全部保留。

自 序

无端佛国寄萍踪，
再倩游丝系转蓬。
亲舍望穷千里目，
觉心记取五更钟。
庐名梵竺前修远，
梦忆邯郸影事空。
纵有因缘皆苦谛，
何劳残雪舞回风。

此我到天竺后第一诗也。时在1941年，太平洋战争前夕。

我到印度是朋友周达夫介绍到加尔各答的一家中文报纸当编辑的。他从国际大学随那里的研究院长“维杜”教授（Vidhushekhara Bhattacharya Shastri）到加尔各答大学研究院。教授当梵文系主任。他和一位藏族人协助他校刊《瑜伽师地论》梵本，对照汉译和藏译。我到后租一间大屋子和他同住。他写了三个大字贴在屋内：“梵竺庐”。其实那只是二层楼的一室，谈不上什么“庐”，是冒牌的陶渊明的“吾亦爱吾庐”。我虽到天竺，但那时印度还是大英帝国的殖民地。我脑中没有离开从罗马帝国上溯希腊追查欧洲人文化的老根的路，还不想另起炉灶攻梵典。周君颇感寂寞，一心要拉我作

伴,同去钻研大堆大堆还多半在贝叶形式的抄本之中的梵典。我也没有胆量去做这种沙漠考古式的万里长征,对这庐名不过笑笑而已。没想到,我不由自主,或不如说是半由自主半靠机缘,居然游离于"梵竺"内外五十多年。周君早已下世。我已将自己的一些有关梵学佛学的文章结成一本《梵佛探》出版,现在又将另一些有关印度的书合成一集,便题作《梵竺庐集》,作为纪念这长征开始时的一段因缘。

那时周君为了引我"入彀",不断从大学借书来给我看,又请一位印度朋友来教我北方通行语即印度斯坦语或印地语。我也不免想了解一下环境。不料知道的越多,问题越多。加尔各答华侨不多,不过上万,也没有富翁,但办了用中文教学的四所小学、一所中学和一家中文日报,可是我没见有印度人办的用本地语言教学的学校,只见大学和学院,都用英文,市内也看不到印度小学。怎么是只有高、精、尖,没有基础,难道基础在外国?只有圣贤,没有凡人?官方用语当然是统治者的英语。在这以前是古波斯语。是不是一千年以前才是用梵文作官方用语?靠不住。印度自古就用拼音文字,然而文盲一个不少。英语好像是通行语,但街头巷尾老百姓不会英语的多的是。北方各地人的交流语言是不规范的印度斯坦语。这有向左行和向右行的两种文字写成有同有异的规范文学语言,一名乌尔都语,一名印地语。书上讲的印度各种各样。现实见到的另是一样。于是我又犯了老毛病,由今溯古,追本求源,到附近的帝国图书馆阅览室去借用英文讲解的梵文读本,一两天抄读一课,再听周君天天谈他来印度几年的见闻,觉得"西天"真是广阔天地而且非常复杂。

不久就爆发太平洋大战。缅甸、新加坡很快沦陷。加尔各答成为前线。中、英成为盟国。中国的"远征军"由缅甸进入印度,有了一个训练基地。美军也来到这个基地。飞越喜马拉雅山成为中

国对外的唯一通道。大批中国人来来往往。加尔各答熙熙攘攘。我见到了各种各样的中国人。本来唱“独角戏”的报社社长兼总编辑忙得不可开交,天天在外面应酬。编辑部由我唱“独角戏”。这时周君去孟买大学准备戴博士高冠了。我不能适应热闹环境,便到佛教圣地鹿野苑去过半出家人的清静生活,攻梵典并匆忙迅速翻阅 那里的汉译佛藏,因为我觉得不能不了解一下中国古人怎么跟印度古人凭语言文字交流思想的遗迹。结果是大吃一惊,双方确是隔着雪山,但有无数羊肠小道通连,有的走通了,有的还隔绝,真是一座五花八门好像没有条理的迷宫。幸而遇上了来归隐的乔赏弥老人(Dharmananda Kosambi)指引梵文和佛学的途径。李方桂教授来参加印度的东方学大会。我陪他见那位老人以后,他鼓励我学下去。只可惜老人不久便离开,我仅仅旁听过他对英国“尼姑”和斯里兰卡(锡兰)和尚讲巴利文的《清净道论》,没有来得及随他进入他最熟悉的巴利语佛典。然而就这样,我好像陷入泥潭愈下愈深不能自拔了。

大战结束后一年,我不再西行而回国,又碰巧得到大学聘书,从此没有再出国。这也是开始住“梵竺庐”时万万想不到的。回国时没想到教书,但想到假如不能再出国就写两本书,一是印度哲学史,一是印度文学史,所想的不过是直接以原文原书为据并且以中国哲学史和文学史为背景,不同于外国人和印度人所写的书。在武汉大学和北京大学教了两年半的印度哲学史,没写讲义,以后停下放在一边了。后来写过一篇《设想》,但只是所想之一,也不是写书计划。直到60年代初,由于季羡林先生的努力倡导和支持,北京大学才重开梵文巴利文班。我开出了印度文学史的课,而且我写讲义也列入了文科教材计划。这时我才有机会写出《梵语文学史》。这本书一望而知是依照当时的教科书规格和指导思想编写的。然而我没有放弃自己原先的原则。一是评介的作品我必须看

过和读过,没看到的则从简。二是处处想到是中国人为中国人写,尽力不照抄外国人熟悉而中国人不熟悉的说法。因此我只能以语言为范围而且只能写梵语文学的古代部分。这也不可能全面,因为至今还有无数写本没校勘出来,已刊印的也很少有经过校勘各种写本并不带偏见的。这种情况中国也有,但印刷术发达,所以口传和抄写的书较少,不如印度的情况严重。所以我的这部《梵语文学史》只是草创的讲义,算不了专门著作。60年代出版内部发行本。80年代初重印了一次,我加上了一篇序。现在收入这部集子,仍照原样。

我译的印度的诗和散文也收入本集,需要说明的是:从乌尔都语译出的伊克巴尔的诗《控诉》,不仅是介绍这位诗人,而且是介绍伊斯兰教文学中较少为人知的一个方面。我们可能很不习惯,但我想还是知道的好。译时曾得到当时在北京大学教乌尔都语的阿赫默德先生(M. Ahmed)的帮助。若不然,我很难理解那些宗教典故和古波斯语。此外,泰戈尔的那篇散文《我的童年》是从国际大学印地学院院长的印地语译本转译的。译稿曾请当时在国际大学研究孟加拉语的石真女士用原文校订过。但有两处例外。据她说我的译文和原文不大符合,但她认为不要改从原文,因为这是文学散文,而且也不是重要著作,只是儿童读物。译稿为友人带到抗战时的重庆,40年代曾由商务印书馆出版。50年代由人民文学出版社再版一次。80年代又曾附在冰心译的泰戈尔的《回忆录》后面出版一次。

《天竺旧事》里有几篇曾入选本,其余则受冷淡。今将全书收入,纪念那些印度友人。

《中印人民友谊史话》是50年代赶任务"急就"出来的。外文出版社出版英译本和印地文本及孟加拉文本时情况有变,删去了头尾。印度出版的英译本也照样没有当代部分。现在收入集的是

原来的中文本，保存历史原貌。

最后收的《甘地论》实际是最早而且是在"梵竺庐"那间屋里写的。那时太平洋大战爆发，印度在中国成为热门话题，而老甘地又以"反战"罪名入狱。我便写了一些对话说明事实真相是印度人要求独立，要求英国交出政权，并澄清对所谓"甘地主义"的误会。我随写随寄给在重庆的徐迟。不料他大为欣赏。他正在和友人筹备办出版社，便整理抄录出来，署上我的笔名"止默"，用美学出版社名义在重庆出版了土纸本的小册子。徐迟现已逝世。我将这篇当时应时的文章除去后面的翻译，作了几处文字改动，收入此集出版，也算是纪念旧友并留下当年的历史遗迹，以见"梵竺庐"的雪泥爪印。

以上是本书说明，作为序言。

1997年5月

春去秋月悟常在禪
院孤燈伴習編人子語說
詩太息難得懷少三琴
弦

戊寅夏初月錄霓裳集
金光木 時年八十有六

春花秋月忆当年，
禅院孤灯诵简编。
人事蹉跎馀太息，
难将爝火照琴弦。

戊寅夏初自题梵竺庐集

金克木　时年八十有六

目录

梵 语 文 学 史

前　言

本书是1960年写出的讲义，1963年作了一些修改和补充，曾于1964年印出，作为高等学校文科教材，现在出版，我已无力再进行修改补充，只改了几处过时的话；因此这不过是60年代初期的旧著的重印。有些情况在这里作一点说明。

书中所说的印度是古代印度，大体上就是玄奘在《大唐西域记》卷二开头所说的，"天竺之称……今从正音，宜云印度"，定下来的古称天竺或身毒的区域。这里面有现在属于巴基斯坦和孟加拉国的地方。书中提到的许多古代作家很难确定其籍贯，但都属于古代印度的地域。

梵语指的是古代印度通行的文言，包括了比古典梵语更古的吠陀语。书中涉及的语言有和梵语关系密切的佛教南传经典所用的巴利语，还有佛教北传经典的一部分所用的雅俗合参的语言，但未能包括耆那教的一些经典和其他一些文献所用的俗语，只是提到几部俗语文学作品和耆那教经典概略。

书中论述的时代是从古代印度有文学作品留下来的上古时期起，到大约12世纪。这以后用梵语写作的文学作品日益腐朽和僵化，同时各种地方语言的文学先后蓬勃兴起，所以书中对后来的梵语作品就不再论述。不过个别重要的书还是提到的，如14世纪的文艺理论著作《文镜》和17世纪的文法著作《月光疏》，但宗教、哲

学和逻辑的著作就不提了。

专名的译法:地名采用古代已有的或现代流行的译名。书名除已有译本的和较通行的译名外,大都是我试译的。人名和神名也是这样,但有译音和译意两种方式。这是我国古代翻译佛经的习惯,如阿弥陀佛又译无量寿佛,文殊译音而普贤译意。本书所用的神和人的译名中,除沿用旧有的和现较通行的以外,译音也用了些旧译常用的汉字,以免和传统相去太远,译意则照旧译的习惯,不过为了短些好记。有些专名采用了许地山《印度文学》中的翻译。有的名称如"吠陀"恐怕佛教徒译时有轻蔑的含意,但习用已久,也就不改用别的旧译如"围陀"了。翻译术语也是按照同样的体例,如"仙人"一词仍用旧译,虽则和我国道教的仙人不一样。书后附有梵汉专名对照表,书中不注原文。为了简明易读,许多专名都略去没有一一说出原名。

古代印度文献有一个资料问题。因为印刷术在印度的使用只是近代才开始(第一次印古书是 1803 年),许多古书至今只有传抄的写本。已经印出来的书中,有些是印度学者校订刊行的,有些是印度以外的学者校订、在别的国家刊行的。有一些在私塾和大学作为读物或在社会上作为宗教经典的书有各种版本,有的书却只有一种印本,有的还绝版罕见。校刊本也不一样。有的校过不止一种写本,附有各本异文(校勘记);有的则只据一种写本。有的虽是校刊本,但因为根据的写本不好,或则校者有某种成见,或则所据写本有地方传本之异,还不能说即是定本。此外,古代印度学问以口传为主,传抄书籍字体复杂,传授派别繁多,写本用的是贝叶(树叶、树皮),不易保存,少有很古的写本。古代又无资本主义时期的版权观念,抄袭与改动,增与减,乃是当然之事。后出的往往掩盖了原先的底本。从汉译佛经的许多重复与歧异就可以看出这种情况。这些歧异往往会影响到作品的时代的确定和内容的评

价。师徒辗转传授,有的书代代有所增减,先后层次很难分清。这也给分析作品带来困难。单是校勘还不能完全解决这类问题。看来这仿佛只是专题研究才会遇到的问题,然而综合性的著作如文学史也要依靠许多人的专题研究作为基础,也不能不顾及资料的情况与可靠性。幸而自从 19 世纪以来,由于西方和印度的许多学者的努力(日本的学者着重佛教文献),很多重要作品可以有所依据了。不过还很难说梵语文学的全貌已经清楚。作家作品中仍有不少资料性问题,还会有新的重要材料出现。本书所依据的都是刊行本,只能是有什么本用什么本,有些经过校订,有些只是在印度比较流行的刊本(有的书用的不止一种刊本),却不都是最好的本子。如大史诗《摩诃婆罗多》,写书时只见到精校本的前半,后半不得不用通行的青项注本。现在精校本虽已出齐,我却还未见到。又如史诗《罗摩衍那》,写书时我只引用了孟买刊行的仿贝叶式白文本,没有去参照附有梵文注本以及附印地文翻译的其他本子,现在才见到了全部校订的新本,也不及查对。我所依据的版本情况,只在书中开始讲某一部大著或某一类作品时注明,没有在每一书下作注。有的作品未得原书查对,只好利用间接材料简略提一下。

书中引用的译文,除《法句经》、《妙法莲华经》、《佛所行赞》用了古代旧译文以外,都是我从原文试译的。从原文译出的作品,如季羡林同志译的《沙恭达罗》、《五卷书》、《优哩婆湿》,以及新近开始出版的《罗摩衍那》;吴晓铃同志译的《小泥车》、《龙喜记》;或不及引用,或用其译名而未引词句。

最大的困难是历史方面问题:一是古代印度的历史分期和社会发展情况,一是作家作品的时代和社会背景。

文学史按社会发展阶段分期还是按朝代分期,这在写中国文学史时似乎还有不同意见,而在写梵语文学史时两者都很难办到。原因是对古代印度历史情况的研究还不足以解决写文学史中的问

题。

古代印度历史按社会发展阶段分期的问题,非马克思主义的历史学家是不注意的,宣称用马克思主义观点论述印度历史的人则众说纷纭,莫衷一是。就我所知,大概直到近年来,尽管这样论述古代印度社会的人不少,但是互相争论的各种说法仍然没有趋向一致,而且差别还是不小。究竟印度的奴隶社会起于何时,又在何时发展到封建社会,这个过渡时期有多久,有什么样的特点和过程,各地先后差别如何,这类问题,几乎“言人人殊”;论证较全面和说服力较强的很少,而凭单文孤证或对史料意为去取和解释的却不是没有。当然史料的缺少和复杂是一个客观原因,而其他原因也不能排除。我国古代社会历史分期问题争论了多年,近年来才略有一致趋向,而尚无一致结论。由此可以想到古代印度社会历史分期问题也不会很快解决。

从政治上分期同样有困难。公元前的孔雀王朝和公元后的笈多王朝 统治的区域较大,时间较久,但是此外还有相当长的时间是王国并立的分裂局面,不易划分时期。而且,依王朝分期作为文学史的轮廓,即使可取,目前也不可能,因为许多作家和作品都还不能确定是在什么王朝和什么王国。

古代印度文化有辉煌的成就,其宗教、哲学、语言学、文学、艺术、科学技术都留下了丰富的遗产,并且对周围各国有过深远的影响;唯独在历史学方面情况不同,虽有历史文献,却不是依确切的年代和疆域记载史实。有时虽有年代也不足凭。例如至今还通用的所谓健日王(超日王)的纪元,年代确定(公元 1978 是其二〇三四年),而作为这个纪元开始的名王是谁,却长期不能明确。(若照现在也通行的另一纪元算则 1978—1899。)经过近代、现代西方和印度的许多学者的辛勤工作,可以说现在我们对印度历史情况了解得比一百年前清楚多了,但是要依靠来讲古代文学的历史背景

还很困难。

另一个困难是作家的生平和作品的年代缺少确切资料。看来在古代印度人的眼光中，似乎一切都是，或应当是，必须是，固定的循环，个人无足重轻。(后来的佛教也认为无数的佛都是一样有三十二“相”和八十种“好”，各有佛土，自成天地，互不交通。)在这种思想支配下，掌握文化的在家婆罗门和出家的各派沙门，对政治变动视而不见，闭口不言，著书只谈他们认为永恒不变的东西，不愿涉及可变的现实，或则以今为古，以古例今，混淆古今，以证其不变。当然这是不可能的。无论谁怎样企图对客观现实加以抽象或固定或封闭，都不能真正“超然物外”，现实还是要以改变了的某种形式在他的著作中出现。著名的讲宗教哲学的《主住奥义书》(iśopaniṣad)第一节就有“勿贪他人财”这样明显标出社会上私有财产观念的句子。可是印度古书中不由作者意志而透露出客观现实的零章断句，并不能都帮助我们在其进展缓慢的历史中区别其特点并确定其年代和环境。我们还要借助于铭刻、钱币和各种文物研究历史，不能只靠文献。何况奴隶社会和封建社会的分界线不是那么容易分辨得明确无疑。在文学史中讲历史背景和作家传略照说是必不可少的，而讲到古代印度恰恰就缺少这一点。有的作家究竟有多少作品都不容易确定。鲁迅说：“我们想研究某一时代的文学，至少要知道作者的环境、经历和著作。”(《魏晋风度及文章与药及酒之关系》)又说：“倘要论文，最好是顾及全篇，并且顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才较为确凿。要不然，是很容易近乎说梦的。”(《“题未定”草》七)我虽然不愿作痴人，但写本书时自知难免往往“近乎说梦”。鲁迅所说的“至少”的条件就无法满足。所以本书侧重于介绍而又常常以作品为主。从作品探索作者情况也不容易。例如大诗人迦梨陀娑的《罗怙世系》颂诗(还有他的名剧《沙恭达罗》颂诗)明明是歌颂大自在天，可是诗中却鼓吹

罗摩是大神毗湿奴下凡化身。一诗歌颂两个主宰和化身为宇宙的大神,可见他的大神的观念并非上帝,不是教主,也不是族长式的耶和华,也不是抽象的宇宙精神。我们不能由此判断他的宗教信仰和教派。从他的作品中写的社会看,应是奴隶制,而从文体及学者考证的年代看,他应是在公元后笈多王朝时期,不好说仍是奴隶社会。这当然不是不可解释的。可是不能由此判明作家生平和作品年代。

古代印度知识分子的处境和我国古代知识分子有所不同,这也许是他们不谈现实政治和个人经历的客观原因之一。他们没有我国古代读书做官的明确途径。我国知识分子有个“正途出身”,可以经过“选举”(即推荐,在汉代)或考试(唐、宋、明、清)得到政治地位进入社会生活的上层。古代印度的知识分子似乎主要是充当巫师、祭司、教师、清客。阿育王铭刻所说的婆罗门和沙门,似乎都是一种类似职业的社会集团,靠接受布施为生,是依附于上层的寄生者。做官的婆罗门或王家的祭司应是特殊人物。一般知识分子参与政治的途径还不清楚。所谓仙人有各种各样。不仅出家的沙门是“比丘”(乞食者),在家的婆罗门知识分子(非习武或经商等等的)境况也好不了多少。尽管他们自己吹嘘身份高人一等,实际上像是一种“精神胜利”。这从《摩奴法典》里也可以看得出来。不能做官的和没有资产的大概如同司马迁所说,“文史星历近乎卜祝之间,固主上所戏弄,倡优畜之,流俗之所轻”的(甚至是像古典戏剧中的婆罗门丑角那样)。梵语书籍中多数是这类知识分子的著作(《利论》、“法典”一类书的作者是什么样人尚不明),不能不带有这种有特殊社会地位的人的仿佛超然于世界之外其实是避开指明现实的态度。他们写的书有些只是供给自己内部特定读者的,因而往往显出行帮或某一社会集团(包括教派)的色彩,并不讳言一些似乎不应公开的话。另外有些显然是流传于社会或是本为公众而

写的书就不一样。文学作品中这两类书也可以区别出来。有的内容复杂的书如大史诗《摩诃婆罗多》则两者都有,但本来也不像是给一般人读的,诗中明说是在“蛇祭”上和森林中唱给仙人们和王者听的。其内容很像用史诗传说联贯起来的《旧约全书》。另一部史诗《罗摩衍那》就不一样,是供世间传诵的诗。佛教典籍也显然有供内部读和供对外界宣传的两类。所有的书中极少有明说作者本人履历的。小说家波那(本书第三编第八章第二节)可算个例外。

还有一个困难。讲文学史应当分析其中一些演变情况和规律,因为文学一方面反映社会的发展,另一方面又有本身的发展,而这在梵语文学史中只能观其大略。同一题材的各种重复在梵语文学中出现不少。一个突出的例子是史诗《罗摩衍那》的罗摩故事(本书第二编第四章)。它重复出现于这部史诗以外的许多其他书中(还传到了东南亚一些国家),却几乎是处处不一样,各用同一故事为不同目的服务。大史诗《摩诃婆罗多》中有完整的罗摩传插话。有人对比考证为晚出于《罗摩衍那》的提要;可是两者的处理大不相同。在大史诗中的二十章共约七百“颂”(诗节)的篇幅中,不但休妻情节完全没有,而且家庭伦理场面也是一带而过。全书着重于天神下凡降魔的主题,描写神魔之战。在毗湿奴教派的经典《毗湿奴往世书》中,这个毗湿奴化身的罗摩却没有地位,好像不存在。另一部全面讲毗湿奴十次下凡化身的《薄伽梵往世书》,只给罗摩两章的地位,粗略讲一下故事梗概,远不及写黑天部分的长篇叙事诗详尽而生动(共九十章)。很明显,这三部书都是写黑天而不是写罗摩的。写罗摩的《神灵罗摩衍那》又大不相同。罗摩完全是神,故事中人物事件都不过是表演神力的幻象。罗摩的妻子悉达并未被劫,劫去的只是幻影。罗摩像是在演戏,预知一切。在佛教徒中流传的罗摩故事如《杂宝藏经》和《六度集经》中的则只重

放逐失国,因果报应。在《故事海》中只有罗摩失妻和重圆情节。在诗和剧中,迦梨陀娑的《罗怙世系》是借以显其诗才,特在《凯旋》一章中描绘罗摩由空中回国的旅途情景。薄婆菩提写罗摩的两部戏,一部是在故事中装进了王国政治斗争,另一部则表达作者对休妻一事的看法(本书第三编第九章)。跋娑的罗摩戏剧却又没有弃妻情节(本书第三编第五章第三节)。还有跋底的诗《罗摩传》只是为了表现语法形式。这些书各有用意,各有不同的时代和社会背景。此外还有许许多多后来的以罗摩故事为题材的作品。这些不易贯串起来像说《西游记》故事的演变那样溯根源而谈发展。古代印度作家总是喜欢以"故事"作"新编",而不注重新事,同《旧约》的《传道书》的作者一样认为"日光之下并无新事"。若就一部书说,有些是层次纷纭的长时期的累积。最明显的是大史诗《摩诃婆罗多》。印度学者多人(还有外国人)协作,尽多年之力才校出一个本子,弄清传本源流。发起者和首任主编苏克坦迦(V.S.Sukthankar)由此得以论证出现存形式的主要编订者是婆利古家族,与《摩奴法典》同出一派。可是他在论全诗的意义和层次时,竟完全抛弃了校订时的科学考证而以崇拜黑天的宗教思想感情作神秘主义的解说,判若两人。印度学者高善必(D.D.Kosambi)除对印度史有其研究和看法以外,还费多年辛勤劳作整理古代的格言诗,结果弄清了伐致呵利《三百咏》的流传情况,校出综合的全本及其他几种本子。像这类的专题研究,从 19 世纪欧洲学者动手作起,以后国际上和印度本国内有许多人努力,到现在多半是在整理方面有成绩,而文学作品还不是其中主要部分。要对梵语文学"知人论世","考镜源流",就我所知,条件似还不够,我个人能力更谈不上了。

以上说明一些客观的困难,当然主要困难还是我的能力。因此,本书只有按照作品的内容和类型划为《吠陀本集》、史诗、古典文学三个时代来论述作品。其中只有第二个时代算做奴隶社会阶

段，其前一个是从原始社会到奴隶社会，其后一个是从奴隶社会到封建社会。这两个都定不下其中过渡期的起迄而指定所产生的作品。史诗时代照说比较清楚，可是无论讲历史和讲文学都不能说是明确。两部史诗很不相同，非古希腊荷马的两部史诗可比。佛教和耆那教文献实际上很多晚出；就内容的主要部分和来源说应当较早，而现有的书却又较晚。《吠陀本集》和其较晚出的部分文献，在本书中分开作为属于两个时代。我觉得就内容和形式说可以分开，但是否分属两个社会阶段，哪些部分属哪个阶段，或属过渡时期的哪一段，实在难以确定。《往世书》划归第三时代是就其成书时期和宗教内容说，但这类书很复杂，大概也包括较早的成分。只有古典文学时代的后期作品可以说是属于封建社会，不过进一步细分也很困难。因此，书中分期很笼统，只能说是大体如此。每一期中概述背景也是只能尽我能力把比较为一般所承认的事实概括叙述，很难说是恰当。如土地制度问题，书中照马克思、恩格斯说是公有制，但也提到马克思也承认仍有私有制（第二编第一章第一节）。各章分述，有的以书为中心，有的以类型，有的以作家，虽写时都有所考虑，但也未必合适。有些作品，如著名的几部古典长诗，除迦梨陀娑的以外，都是形式主义严重的，虽在印度传统中地位很高，本书却不分别专作论述，只在第三编第十一章第一节中叙说。又如《觉月初升》一剧只在第三编第十一章中简略提一下。它将概念形象化（这一点像英国彭扬的《天路历程》），以政治情节讲哲学，能不能看做也是以哲学讲政治？这剧出于11世纪后半正是伊斯兰教大举进入印度西方和北方之时。这剧又出于东部孟加拉一带。它宣传吠檀多一元论哲学，鼓吹宗教上和政治上一元化的统一，这会使人想到，这种哲学此时流行，到后来基督教进入印度时（19、20世纪）更为盛行，可否说是有同类的社会政治背景？这戏虽很特别而且生动，却密切结合古代印度习俗，宣扬唯心

主义，难为我国人所接受，因此不便在书中多加介绍和提出我的臆说。本书的这类处理和评价当然问题不少。至于当时写书论多于述，现在也无力加以充实了。

写本书时有一些考虑，下面提一下。

我所见到的古代印度文学史，很多是包括文献史，并不专论文学。本书以文学为主，非文学部分从略。古代印度典籍中有许多书包罗广泛，其中有文学成分，但并不限于文学，或主要不是文学，本书论述只着重其文学方面。

印度人写自己的古代文学史，虽有西方影响，毕竟离不开传统背景及用语及民族观点。西方人写的也脱不了他们心目中的自己的传统及观点。写本书时，我也时常想到我国的古代文学，希望写成一本看出来是我国人自己写的书。当然这决不是说没有利用他人研究成果。不过书中取材于他人之处并未注明，这虽有掠美之嫌，但也是表示引用错误和评价不当应都由我负责；而且这原是作为讲义，也似不必像专门著作那样标明出处和胪列书目。古代印度文献一直是国际上的研究对象。我既孤陋寡闻，也没有专力长期从事，遍检有关资料，只能得出这种简陋的成果。

中国和印度的古代社会虽有许多相似之处，而且我们又曾用汉、藏两种语言翻译了大量的、佛教各方面典籍，但彼此具体情况仍有很大差异，而风俗习惯不同，更易生误解。特别是梵语古书(包括文学书)很多只是给特定范围的人而不是供一般人阅读的，所以包括了易生歧义的“行话”和“不足为外人道”的部分是理所当然的。这种情况对我们理解和欣赏以至评价文学作品也产生困难。梵语和汉语的古典诗文都那么着重形式以致很难离开原文仅从内容来鉴赏。就内容说，我们很难体会古代印度文人的那种特殊的宗教思想感情；他们也未必容易懂得我们的敏锐的善恶伦理道德感。尽管我们从前小时候念“关关雎鸠”，却大概不会(如泰戈

尔在《我的童年》中自述)让少年男女读《鸠摩罗出世》。古代印度人虽要寡妇殉夫,却未必赞赏方孝孺不惜灭十族以殉的那种道德标准。我们不容易了解他们为什么满口出世、出家而实际上文献中经常出现中国人会认为非常世俗甚至不道德的东西。他们对此并不觉矛盾,而且似乎视为当然,甚至以为神圣,毫不隐讳。他们的心目中,出世、入世,精神、物质,神、人等等对立物仿佛是公然合一的。中国人大约自从宋朝就开始分离上流和下流,公然和背地,诗文和词曲小说,彼此面目不同。中外有异,古今相隔,本书只能就其大端,言其概略,涉及我们难以接受的人情风俗思想感情处则从简约,用意是使本书能为一般读者看得下去,不致陷于繁琐或引起误会。

关于古代印度文化,尤其是宗教和哲学,19世纪以至20世纪,在国际上有种种说法,例如关于"亚利安人","印度教","种姓","六派哲学","两大史诗",等等。其中有的辗转相传,已为大家熟知,成了常识,甚至现代欧美小说里也会引用几句古代印度哲学、宗教及习俗的词语如修炼"瑜伽"之类。这里面并不是没有问题。有的说法当初由于早期所见资料较少,考古发掘不足,或则加上传闻,有的还出于狭隘观点甚至偏见,带上当时一派思想倾向烙印,有的还出于有意渲染夸大。这类说法的来源不仅是曾对原始资料作过探索的西方专家学者和思想上的种族主义观点,还有印度传统影响以及民族主义观点等等。就这些问题对可靠的资料进行实事求是的调查研究和客观的科学分析,破除迷信偏见及似是而非的不确切说法的著作还是很少。我国对于国际上研究情况介绍不多,对于国内保存千年以上的古代印度文献的译本(还有些原文的古写本)没有多少人作科学的整理和研究,当然也会因袭一些说法。这类问题很大,牵涉的面很广。我当然无力去做核实和分析工作,只能在觉得有所未妥之处简略过去,或则大胆说一点自己的

浅尝臆说。因为主要是讲文学,所以对这类困难问题的节略或说得不对,想能得到谅解。

论述梵语文学涉及古代印度社会许多方面,我思想水平不高,知识有限,而又不得不作一些分析和概括,当然会有脱漏、含糊、错误之处。对国际上和印度本国的有关论述,我既未得遍观,见到的也是只可用作资料,难以抄袭成书;即使想用一书作为底本,所见到的也多嫌陈旧而且离我国现在的要求太远;只好尽自己微力,依据梵语原书,吸收前人成果,略事编排,妄抒管见,作力所不及的这一艰难工作,正是“力苍蝇而慕冲天之举”(《抱朴子》)了。

许地山的《印度文学》出版到现在约半个世纪过去了。我国人民对仅隔一道喜马拉雅山脉的邻邦印度,对印度的曾在亚洲以至世界有过很大影响的古代文化,对我们由汉译和藏译保存的丰富的古代印度文献,都还不能说已有相当了解。我不自量力敢将这书出版,不过是想在“提高整个中华民族的科学文化水平”中献一点点竹头木屑,也就是鲁迅所说的“烂苹果”(《准风月谈》)而已。

著　者

1978 年秋于北京

第一编 《吠陀本集》时代

第一章 上古诗歌总集——《吠陀本集》

第一节 上古文学的社会背景

上古的印度人民，和我们中国以及世界上其他地方的上古人民一样，从制造劳动工具进行生产开始了社会生活。他们在物质生产的体力劳动中结成了社会关系，在劳动实践中逐渐认识了自然界，发展了语言和思想，创造了最初的艺术。

从考古发掘中，我们知道了印度上古的物质文化遗迹。在印度的南方和北方发现了很多旧石器时代和新石器时代的生产工具，还有人物、动物和狩猎情景的图画。

考古发掘证明，在大约公元前三千年的时代里，古代印度西北部的摩汉卓达罗和哈拉巴两个地方(现属巴基斯坦)的人民已经知道用铜器，有了农业和手工业，有修建了上下水道的类似城市的居住地区，有了文字和图画。近年来印度西部的地下古城的发掘也证明了类似的情况，如使用铜器，有发达的交换，居民在市集上进行贸易，有下水道系统等。从这些上古物质文化遗迹推测，当时的社会中已经有了阶级分化。

不过那时印度各地区和各氏族、部落的经济发展是不平衡的，社会的进步也不会是一帆风顺毫无斗争的。经过了长期的原始公社生活和艰苦的对自然的斗争，经过了无数次的氏族、部落中间的战争，劳动人民才依靠自己的劳动和智慧，发明了新的生产工具和生产方法，把极低的生产力提高了一步。同时，新的生产关系出现后，社会上有了阶级，而且形成了作为阶级统治工具的国家。劳动人民创造了比以前丰富的生活资料，自己却从此陷入了被剥削被压迫的悲惨境地。这样的阶级社会在印度北方开始占优势的时代可能是公元前二千年前后。这正是我国夏朝开始，进入奴隶社会的时代。

人类在劳动中创造了艺术。配合劳动的节奏，产生了舞蹈和音乐以及诗歌的节拍和格律。因此，最早的文学形式是诗歌。印度的上古人民留下来的文学遗产是诗歌，正像我国的最古文学遗产是《诗经》而古希腊的是荷马的史诗一样。

印度的最古的诗歌纪录了当时的各种斗争情况和斗争中的人们的思想感情，反映了当时的社会生活。

上古的印度人民在对自然进行艰苦斗争的生产实践中，凭想象在自然现象上面加工，把自然现象和社会生活联系起来，创造了一些美丽的神话和诗歌。他们在长期的氏族混战中，对领导和组织本族胜利的英雄人物也进行了想象的加工，又创造了一些神话传说，用诗歌形式纪录了下来。那些在生产中有发明创造的劳动者也成为诗歌里常常提到的神话人物。劳动人民在生产劳动中认识到了语言的巨大作用，因此对于交流思想、组织劳动和传授生产经验的语言的力量怀有很高的信心。他们企图用语言控制客观世界，把诗歌当作生活斗争的武器，创造了一些天真的，具有巫术性质的诗歌。他们还歌唱自己的生活和劳动情景。

这些是上古印度人民在从无阶级的原始社会向阶级社会过渡

时期的生活中所作的诗歌的内容。它们使社会主义时代的我们看到人类的幼年。

在社会上产生了阶级以后,不同的阶级就有了截然不同的思想感情。这时的诗歌上面就打上了阶级的烙印。

毫无权利的,被剥夺了文化的,最受压迫的是奴隶。他们从事最艰苦的劳动,他们的愿望是减轻劳动负担,摆脱被压迫的地位,消除压迫者,恢复公社的平等生活。还有自由人中的不享特权的平民,负债的穷人,受城市的奴隶主和帝王剥削的村社中的农民,一般手工业者等,也有不同程度的民主平等要求。不过他们的反抗性不像奴隶那样强烈,往往表现为对贵族和祭司等特权人物的讥嘲。奴隶则常以他们的斗争行动影响文学。

相反的一方面是贵族、奴隶主和祭司,他们分别掌握了武力,垄断了文化,要求巩固自己的统治地位和特权。他们把历代人民创造的文学作品据为己有,加以改造,极力宣传自己和自己所掌握的东西是神圣不可侵犯和神秘不可捉摸的。他们极力使文学脱离人民。

这样,文学便不但反映阶级斗争而且成为阶级斗争的武器。压迫者和被压迫者都利用文学来表达自己的意志,要求文学产生符合本阶级利益的效果。

古代印度把垄断文化的祭司称为婆罗门。他们在这时期对文学的发展有所贡献,但也起了很大的有害作用。他们的主要功绩在于保存了一些他们所垄断的人民的文化果实,还进行了不少丰富和发展当时文化的工作;当然这些都是为了达到他们为统治阶级服务的目的。这些祭司努力编订自古流传的许多诗歌,加上自己的一些作品。在工作过程中他们自然会歪曲甚至窜改和删削不利于自己的内容。最后,他们把自己所垄断的这些作品称为神圣的经典,使它们和广大的人民绝缘。

古代印度把掌握武力的奴隶主、贵族、帝王称为刹帝利。他们是统治者,对文化的发展不是漠不关心的,对婆罗门的攘夺人民创作和垄断文化愚弄人民的行为自然要加以支持。婆罗门也对这些刹帝利进行歌颂,把他们美化。这一文一武的两集团之间有矛盾,但利益基本上一致,他们彼此结合起来,狼狈为奸,自称为从古就有的,永恒不变的,世代相传的,高级人物。他们把人类这样划分为所谓种姓。

一般的自由人称为吠舍。他们可以从事各种职业,但是没有掌握武力和文化的特权。

从事一般体力劳动的人民称为首陀罗。他们虽然还不是奴隶,但是已经被剥夺了平等权利,被看做下等人。

这一连串等级的阶梯就是所谓种姓制度。这是粉饰阶级矛盾,分裂人民,巩固剥削阶级统治的社会制度。种姓的具体内容在各时代不是完全一样的。这一制度在封建社会中更加复杂化,更具有反动性。现代印度仍然存在着腐朽的种姓制度的残余,阻碍着社会的进步。

印度的上古诗歌总集里面包括了反映原始共产社会时代的内容,也包括了原始公社解体和阶级社会形成时期的作品。它的编订成集是在奴隶社会中,经过了婆罗门祭司的手,带有明显的阶级性。宣布从古就有四大种姓的一首诗就在里面。

印度在进入奴隶社会以后,还保存着农村公社的形式,土地仍然归村社公有。奴隶制国家中主要生产资料即土地是属于国家或村社的。虽然两种所有制并存,但是最高所有权属于国家,为帝王、贵族、大奴隶主所垄断,村社的劳动人民受着他们的压迫。不过在开始阶段,这一矛盾还没有尖锐化,阶级斗争在文学作品中还没有很多明显的表现。

随着社会发展,阶级斗争日益激烈,城市和乡村的对立,脑力

劳动和体力劳动的对立，也都严重起来。不过，这在文学上的反映已经是上古诗歌编订成集以后的事了。

第二节 丰富的诗体文献

上古印度流传至今的诗歌数量很大。印度古代传统把这些上古文献一概叫做“吠陀”。“吠陀”本来就是知识、学问的意思。

这些长期积累的文献由掌握文化的婆罗门祭司编订成为一些集子。由于内容有区别和编订的时代不同，这些集子的性质也互不相同。婆罗门把自己编订的这些文献当做神圣的经典，以严格的方式由师徒口头传授下来。传授的派别不同，所以每一种集子又有不大相同的传本；但不是所有各派传本都保存到后代，有些早已名存实亡。他们的口头传授的方式非常严格，一字一音都不许有差错，学生要经过长期的苦学苦练才能学会。虽然后来有了在棕榈叶或者树皮上刻下来的写本，但是主要仍靠口头传授。这一传统直到19世纪开始印刷这些古书时还没有断绝。我们可以相信，现在保存的传本基本上还是很古时候的面貌。

吠陀的集子共有四种，都叫做《吠陀本集》(以下简称《本集》)。传授的人后来又在上面加上许多解说，并且把自己的一些著作也附加上去。这样形成了庞大的吠陀文献。只有《本集》才是其中最古老的部分，那些附加上去的文献都不是和它们同一时期的著作。

这四种《本集》是印度最古的文学遗产①。

《梨俱吠陀本集》：这里面收集了一千零二十八首诗。现在只有一派的传本。“梨俱”本是这种诗体的名字。

① 以下论述《本集》原书主要依据印度翁德版的白文本，并参考欧美人校刊的本子；《梨俱吠陀本集》还参考了印度浦那版的附古注本和印度阿吉美尔版的白文本。

《娑摩吠陀本集》:这里面有一千八百一十节(或一千八百七十五节,中间增多两篇共六十五节)配曲调演唱的歌词。其中除了七十五节(或九十几节)以外都是《梨俱吠陀本集》里面有了的,并且还有些重复。现在有三派的传本。"娑摩"指的是祭祀用的歌曲。

《夜柔吠陀本集》:这有两种本子,篇幅大小不同。一是"黑"的,一是"白"的;黑的有经文,还有许多说明,"白"的只有经文。"黑"的现在有四派传本,"白"的有一派的两个传本。"夜柔"是祭祀的意思。

《阿达婆吠陀本集》:里面有七百三十一首诗,其中约七分之一是《梨俱吠陀本集》里有了的。现在有两派的传本。"阿达婆"的意义不明,可能是传授这种吠陀的婆罗门家族的名字。

这四种《本集》的编订年代是不一样的,有先有后。《梨俱吠陀本集》是最主要的,也是最古老的,其他三种《本集》里都有许多诗是从这里面摘出来的,或者是大体上相同只词句稍有变动。从语言上看,《阿达婆吠陀本集》比《梨俱吠陀本集》晚。古来常说"三书",即"三吠陀",是只算《梨俱吠陀本集》和跟它密切相关的另外两种《本集》,而不包括《阿达婆吠陀本集》。

作为文学作品,四种《本集》中只有两部是上古诗歌总集:《梨俱吠陀》和《阿达婆吠陀》。这两部诗集我们在下面要专章讲述。

四部《本集》所用的语言现在一般叫做吠陀语,这和后来的文学语言梵语有些不同;但是语音和语法体系基本上是一样的,只是吠陀语中的音有高、低、合三种音调,梵语没有,吠陀语的语法变化更为复杂。吠陀语是世界上有古文献可查的最古的语言之一,是一种有很复杂的语形变化的语言,跟古希腊语和古波斯语属于同一种语系。语言学家把这一语系叫做印度欧罗巴语系,里面包括了印度和欧洲的许多语言。它们的体系跟我国的汉语体系很不相同;汉语没有它们那样的语形变化。从《本集》看来,那里面的语言

已经是相当定型了的严密的文学语言了。这表明在创作和编订那些作品的时候，社会和文化都不是处于原始阶段了。

这些所谓圣典长期以来只凭口头传授，甚至后来许多其他文献也是长期以口口相传为主。虽然如此，我们却不能认为印度的文字发生很晚。在发掘出来的地下古城遗址里，在公元前几百年的文献和铭刻中，可以看到印度上古的文字和关于书写的记载。不过那时文字并没有统一的字体。公元前3世纪的阿育王的石刻中就有从左到右和从右到左两种字体。后来各时期和各地区的文字也没有统一。比较通行的古代字体叫做婆罗谜体，以后演化成为各种大同小异的天城体，是现在印度各种语言中绝大多数字体的祖先。它的写法是从左到右的，拼法是以音节为单位把元音和辅音拼合起来写的。除了地下古城中发现的最古文字还无法认识不能断定以外，印度的文字一直是拚音文字。虽然我国和印度在汉代以前已有来往，我国的造纸术却没有传去；印度人用纸作书写工具还是近一千年以内的事。他们的习惯是在棕榈树叶或桦树皮上刻字或写字。我国的印刷术也没有传去。在印度开始印刷书籍晚在18世纪末年。公元后5世纪我国的和尚法显到印度去求佛经，写了一部旅行记《佛国记》。根据他的记载，那时印度和尚还是口传戒律，“不书之于文字”，因此“无本可写”，他很费力才找到书抄写。这样流通书籍的方式对印度文学是有影响的。被当作经典的古书为少数人垄断了。民间文学很少记录。后出的书把它所继承的前人的书掩盖了。树叶树皮不易保存，许多书失传了。抄写的本子往往有错误和更改，彼此常有差别。文体也为了便于口传，常采取诗或歌诀的形式。不过我们也不可夸大这一特点。古代印度的书面文献还是相当发达的，只是不像我国这样广泛罢了。

下面将简单说明《娑摩吠陀本集》和《夜柔吠陀本集》。但为了理解编订这两部《本集》的目的和作用，必须先知道古代印度的祭

祀。

在原始社会中生产力极端低下,人类无力控制自然,对自然规律的认识也极为浅薄,因此产生了一些解释自然现象的神话和企图支配自然规律的巫术。这是愚昧的产物。火的利用是上古人类生活中的一件大事。原始人对于火感到神秘,这就发生了对火的迷信和崇拜。上古的印度人不仅利用火为生活服务,而且还想利用火来控制客观世界。他们经常保存火种,并以火为主要工具来进行种种仪式,幻想能够由此改造世界,改善生活。他们对于种种自然灾害以及出生、死亡等也想用语言和象征的动作来控制。这样的祀火及其他仪式就成为祭祀,带有巫术性质。社会发展了,有了专业祭祀的人,便是祭司。随着阶级分化,原来为部落酋长以至全族和全部落的利益而进行的祭祀,这时便专为统治阶级服务了。祭司把祭祀分为两类:一类是个人在家中举行的。为了个人和家庭的生活,从出生到死亡,要进行各种仪式以求福免灾。这比较简单,类似我国古代的礼。另一类是大规模的祭祀。这需要很多人和较长的时间,只有用全氏族或全公社的力量才能办得到。后来,专业化了的祭司大大发展了这种祭祀,使它和统治阶级的利益相结合,一方面借此愚弄平民和奴隶,另一方面自己也可以靠祭祀大吃大喝,还得到贵族和奴隶主的赏赐。这时他们把古代诗歌和自己的作品编订成集,作为祭祀中的必不可少的工具,加以神秘化。四种吠陀的编集大致是在这个时期,尤其是《娑摩吠陀》和《夜柔吠陀》更完全是由祭祀产生和为祭祀应用的所谓经典。祭司把大规模的祭祀弄得越来越复杂,又把那些经典垄断起来,结果是只有他们才能进行这种祭祀,他们就获得了为统治阶级服务的巩固的社会地位。他们自己也成了特殊人物,有了与众不同的生活方式。

照后来解说经典的书所说,家宅中的祭祀只由家主和他的妻子举行就可以,大规模的祭祀却有很复杂而且严格的规定,没有经

过专门训练的人不能进行。祭祀中只有祭司在工作,行祭祀的人只要供养和布施这些祭司便可以得福。祭祀的基本要点是先要按照规定修一个祭坛,其中有三处祭火,再由四个祭司担任主要的工作。这四个人的职务不同。一个是诵者,他咏诵经典诗句。一个是歌者,他歌唱经文。一个是行祭者,他才有祭祀的行动,如把酥油浇在祭火里燃烧等等,同时他还得念念有词,诵出一些祷告词和祭祀的特殊用语。第四个祭司的职务是监督整个祭祀的进行,不让它发生错误或受到破坏,如果有了意外,他必须用咒语加以纠正。他坐在南边,因为南方据说是死神和妖魔住的地方。这人好像是个指挥,不但要精通巫术,而且要通晓其他三人的专业。这四个主要祭司以外当然还有许多辅助人员和参加者。这样的大祭祀主要是所谓苏摩酒祭,是为天神中的首长因陀罗举行的。因陀罗是个最好饮苏摩酒的天神。此外还有一些大型祭祀,各有不同的目的和作用。这种大规模的祭祀据说要经过一年以至十二年的长时间,而且总是要杀牲祭神。看来它们所消耗的财富一定不小,决非平常人所能办到。

四种《本集》是苏摩酒祭中四个主要祭司的专业经典。诵者咏诵的是《梨俱吠陀》,歌者歌唱的是《娑摩吠陀》,行祭者口中念的是《夜柔吠陀》,而那个祭祀的监督者必须精通《阿达婆吠陀》。

这样看来,四部吠陀原来是四类祭司为他们的专业工作分别编订的祭祀手册,内容正好服从他们的需要。

《娑摩吠陀》是一个为祭祀用的歌集,把许多现成诗句编在一起歌唱,因此它不是一部独立的文学作品。

这部歌集的本来的曲调大概是口传的。现在传歌唱调子的书是后来才有的。

《夜柔吠陀》:一般认为“白”的比“黑”的晚出。《白夜柔吠陀》的两种传本同属一派,大同小异。“白”的实际上是这一部书的基

本内容。它在文学上没有什么价值,但是从里面可以看出当时的一部分社会情况。

《白夜柔吠陀》分为四十章,共有一千九百七十五节经文,诗体和散文体都有。作祷告词用的诗多半是《梨俱吠陀》的,散文的祷告词和说明才是本文。前三章是关于朔望(新月、满月)祭祀、祭祖、每天祭火、每四个月一次的祭祀的经文。第四章到第八章是关于苏摩酒祭的经。第九章、第十章是举行赛车的祭祀和王祭用的经。王祭专为国王举行,有象征性的征伐、掷骰子赌博、宴会等等仪式。第十一章到第十八章主要是关于修筑祭坛的经。这个仪式要用一年的时间。祭坛是一个张着翅膀的飞鸟形,要用一万零八百块砖,杀五个祭祀牺牲。第十九章到第二十一章包括为婆罗门祈福。为被驱逐的国王求恢复王位,为武士求战胜,为商人求发财的祷告词。第二十二章到第二十五章是关于马祭的。据说这是只有皇帝才能举行的伟大的祭祀。第二十六章以后是附录形式,补充说明前面的内容。但是第三十章有特殊意义。这一章没有祷告词而列举在人祭中用作牺牲的人。这表明了当时社会中奴隶或者被征服的异族曾遭受多么残酷的屠杀。同时,从列举的人中我们可以看到那时社会已经发展了。作牺牲的除了婆罗门、王族等或是属于异族,或是作为陪衬以外,有盗窃者、歌人、妓女、赌徒、洗衣妇、琴师以及社会上各种职业的人和各种残废的人。当然这祭祀手册中不会记录人祭的真实情况,但是这种系统化的说明也不可能是完全虚构的,它反映了大量杀人作牺牲的野蛮事实。所列举的人祭的牺牲共有一百八十四种人,这当然只是照当时社会上人物开列的一个名单。第三十二章到第三十四章是全祭。这据说是最高的祭祀,要求祭者把全部财产布施给举行祭祀的婆罗门,自己到森林中去修道。这说明了祭司的贪欲。一般认为第二十五章以后是晚出的,其中有一些章节显出了后来的文体和内容。《黑夜柔

吠陀》中的经文只有《白夜柔吠陀》的前十八章。

祭祀用的火必须是钻木取得的。钻木取火时祭司说他用三种诗律在木板上转动钻木的工具。这正是《梨俱吠陀》中用得最多的三种韵律。由此可见诗的格律本来是配合劳动的节奏的。

可以肯定《夜柔吠陀》比《梨俱吠陀》晚出，是奴隶社会已经巩固时期的产物。神的地位升高了，表明人间有了最高统治者。新的大神生主(人民的主人)出现为众神首长了。

这四部《吠陀本集》都是为了社会实践和一定阶级利益而编订的，内容也是有社会意义和社会目的的。随着社会的发展，祭祀的作用减小了，对统治阶级说来意义不大了，专为祭祀用的手册《娑摩吠陀》和《夜柔吠陀》也就过时了，成为神秘主义和唯心主义用以吓唬人的古董了。只有《梨俱吠陀》和《阿达婆吠陀》，由于是上古诗歌总集，包括了一些人民的作品，虽然长久埋没在神秘的繁琐的歪曲的解说之中，今天还不仅有史料价值，而且仍旧放射着文学的光彩。

第二章 《梨俱吠陀本集》

第一节 上古社会的文化宝库

《梨俱吠陀本集》,简称《梨俱吠陀》,是人类上古社会遗留下来的文化宝库之一。它是一部诗歌总集,在世界文学中放射着光辉,好像我国的上古诗歌总集《诗经》一样。

《梨俱吠陀》告诉我们:幼年的人类怎样认识周围的世界,怎样从事劳动生产,怎样过着越来越发展的社会生活,怎样在生产斗争和社会斗争的实践中改变着自己的生活、思想和感情。它还告诉我们:文艺怎样产生于社会生活的实践,又转过来为社会服务;文艺怎样在从无阶级社会到阶级社会的历史发展中,逐步打上了阶级的烙印,终于只为一定阶级的利益服务。总之,它证明了毛泽东主席所阐明的马克思列宁主义的一条真理:人类的社会生活是文学艺术的唯一源泉[①]。

《梨俱吠陀》的创作并不是在文学艺术的萌芽时期。那时的诗歌已经到了初步的成熟阶段。这里面有了现实主义和浪漫主义两种创作方法的萌芽倾向。这里面也有了脱离人民生活的形式主义的,空洞枯燥的作品,表明了它是为剥削阶级服务的思想工具。

《梨俱吠陀》的创作年代至今未能确定。这是古代的印度人民长期积累的集体创作,可能经历了几百年以至千年以上的过程。

---

① 《毛泽东东论文艺》,人民文学出版社 1958 年版,第 64 - 65 页。

从内容以及它和其他《吠陀》的关系上看，它的编订年代可能是在公元前一千五百年前后，比另外三部《吠陀》都要早。

《梨俱吠陀》中说到的地理范围是当时印度北部恒河以西的广大地区，中心是印度河流域。这个地区中有很大一部分现在属于巴基斯坦。

这一时代的生产力还是很低下的。生产主要靠牧畜，也有狩猎，农业不占第一位，但已经用犁耕地，用镰刀收割、打谷和挖沟渠。牛是最重要的牲畜，是财富的主体。马是用来曳车作战的。牛奶、酥油和牛肉是重要的食品。苏摩酒是大家嗜好的饮料，还有一种普通酒。手工业发展了。木工有重要的地位。他们会制造车辆。冶金工人也有了。他们用鸟的翅膀搧风。用桨划行的木船是水上交通工具。还有制革工人用牛皮做皮囊和弓弦。妇女担任缝纫和编席。织布技术也出现了。交换已经产生，起先常用牛或饰物当做货币 。金属中有金(可能最初是铜的别名)被当作宝贵的财富。还有铁，但颜色是带红色的，可能也只是铜。在《阿达婆吠陀》中"黑的"铁和"红的"铁分开了，而且说到金属的犁头，大概那时才开始用铁。

私有财产制度已经发生了。盗贼和债务是常提到的。家庭是经济生活的基本单位。家长是男性，儿子是宝贵的；不过妇女的地位还不很低。婚礼是在新娘家里举行的，这习惯一直传到现代。

这时的音乐和舞蹈有了发展。乐器有鼓、吹奏乐器和弦琴。歌唱是大家喜爱的。赛车是一种公共娱乐。用骰子赌博也很流行，还有赌场。

战争是经常发生的。徒步或则乘战车作战。战士有金属的盔甲。武器主要是弓箭。箭尖是有毒的角尖或用金属制成。矛和斧也是常提到的武器。

上面所说的是《梨俱吠陀》里所包括的整个一个时代的社会情

景的略述。在这样的社会里产生了大量的诗歌。这证明了当时人民的集体艺术创造力量的巨大。

《梨俱吠陀》共有一千零二十八首诗，其中有历来算做附加的十一首，如果不算，便只有一千零十七首。最短的诗只有三节，最长的有五十八节，一般都不超过十二节。全书共有一万零五百五十二诗节，不算附加的，便只有一万零四百七十二诗节。这些诗编成一集，有两种分卷法。分为十卷的比较通行，分成八卷的是完全按照诗节数目机械地分卷，两者的诗数和编排次序相同。

印度传统认为这些诗是上古的仙人传授下来的。第二卷到第七卷是六个著名的仙人家族所传授，每一仙人家族有一卷。这六卷现在一般认为是比较古老的成分。第八卷是两个家族传授的。传统给每首诗都署上一个仙人的名字，但这并不一定是诗的作者。编订不依照内容，不过第九卷却据说是专为歌颂苏摩的。苏摩是酒名，也是月亮。

《梨俱吠陀》的每首诗都分成一些诗节，一节就是一个“梨俱”。诗的格律是以每节诗中的音数整齐的“句”作单位的。每一“句”中只有末尾四个音分别有固定的长音或短音。但最末一个音如果是短音也可以读长，所以实际上这个音也是不确定的。全书中用的格律有十五种，不过只有七种用得比较多，而出现得最多的只有三种，约占全书的五分之四。三个八音“句”构成一节的格律很普遍，有两千四百五十节，几乎占全书的四分之一。四个八音“句”构成一节的格律在应用数量上只有前者的三分之一，但是这个格律后来广泛流行，就是一般所谓三十二音一节的“颂”体。四个十二音“句”构成一节诗的格律也很普遍。最常用的是四个十一音“句”构成一节诗的格律，约占全书的五分之二。十一音和十二音构成一“句”的在第四音或第五音后有个停顿。从上面所说的情况看来，格律是以计算音数为主，而辅以长音短音的调节。虽然格律的种

数不少，但是基本上只有三句或四句构成一节的两类，而且并不复杂，还符合自然的节奏，并不像后来古典诗的格律那样繁难，因此一般人也可以很容易学会用来创作。这种诗体多半还接近歌谣。

《梨俱吠陀》的诗歌，在印度古代仙人为了实际目的加以编订以后，首先在奴隶社会中被祭司用作宣传神秘主义的材料。在封建社会里，它几乎被一般人遗忘了，除了作为祷告词以外，只有少数哲学家还用来作宣传唯心主义的依据。到了近代，许多西方学者花费了很大力量，作了不少比较语言学的和资料考证性的工作；但是由于他们常怀偏见，而且不懂社会发展规律，又用唯心主义观点和形而上学的方法，结果是在解说词句和排比资料方面有很大贡献，而对内容仍往往不能正确理解。不过他们剔除了一些印度传统中的神秘不合理的解说，作了新的探索，在阐发内容方面也还有一定的功绩。

下面把这些诗歌大体分别按照内容作为四类来介绍：一是书中所包含的神话传说的成分；二是关于自然现象和客观事物的诗歌；三是描写社会现实生活的诗歌；四是祭司和巫师的作品或则与祭祀和巫术直接有关系的诗歌。这样的分法只是为了说明方便，真正正确地分析内容，还需要进一步在历史唯物主义思想指导之下进行周密的研究。

第二节　反映上古人民斗争生活的神话传说

《梨俱吠陀》包括了丰富的神话成分。这是很自然的。上古人类在生产力低下的社会条件下，不能正确认识世界，常常对自然和社会的一些现象进行艺术的加工，把幻想和真实混合起来。每一民族都有过自己的神话。印度人民的最古老的神话保存在《梨俱吠陀》里。不过，这部经过祭司为自己的实用目的而编订的诗集，

尽管有不少神话诗,却不是神话集。它并没有系统地叙述什么神话,而只是大量提到当时人所共知的神话人物和事迹,包含很多零碎的片断的神话成分。在编订后产生的注释说明中补充记载了一些神话故事,但那又是在新的社会条件下多少经过了进一步加工的。所以我们必须从这一诗歌总集中搜集和排比那些神话成分,才能重见当时的神话面貌。

印度神话的性质是跟各民族的神话共同的,可是它又有自己的特点,跟我国神话和古希腊神话不相同。它和现实社会生活联系密切,神话和传说不容易分开。一般说来;它较少“女娲补天”、“后羿射日”的类型,而较多“黄帝战蚩尤”、“鲧、禹治水”的类型。上古的印度人民一方面有丰富的幻想,另一方面又很重视艰苦斗争中的现实生活,极力运用想象把斗争经验概括起来,把它形象化,企图保留下去。常有人说,印度人民只擅长脱离现实的神秘的幻想;这是把专业化的祭司和出家人的思想加在全体印度人民身上,是以偏盖全的不正确的说法。

从诗的数量上看,《梨俱吠陀》歌唱得最多的是天神因陀罗,约有二百五十首;其次是火神(阿耆尼,意思就是火),约有二百首;第三是苏摩(一种植物,从里面可以榨取苏摩酒),约有一百二十首。这情况是不足为怪的。既是祭司编订的书,这三个与祭祀密切有关的神自然会占最主要的地位。我们进一步审查一下内容,就可以发现在祭祀后面还有重要的社会背景。因陀罗是主要的神,他的最重要的事迹是战胜敌人,破除障碍,取得了水;他还战胜敌人,获得了牛,而当时表示战争的一个词的来源就是“要牛”。火是生活中最需要的,诗中描写了火的许多特点。对苏摩的颂歌又详细地用种种比喻描写苏摩酒如何从植物中被榨取出来,一直写到饮后使人兴奋的作用。这些歌颂火和苏摩的诗里并没有很多荒唐怪诞的神迹,主要的只是当时人从生活和自然界中想到的一些比喻。

这三个主要的神的性质和颂歌的内容,除去祭司们在祭祀中用的公式化的祷告词不算,都是密切联系生产和生活的。

要发现当时神话成分的着重点,不能只看对某些神的颂歌的数量,还要看许多诗中所提到的内容。这样,我们就会发现,这一时期的人对于取火的重视。许多神和仙人都同火的取得有关系。没有单独颂歌而提到二十七次的摩多利首是从天神处取火给人类的。他发现了隐藏着的火,用磨擦的方法取出了火,从天上取来了火,给了第一位仙人,终于他自己的名字也成了火神的别名。诗中多次提到的一些著名仙人中有五个跟取火有关系。有的是在水中发现了火,用磨擦生火,使火在人间永住。有的接受了天神的火,在战争中得到火的帮助。这不能看成只是从祭火产生的虚构,相反地应该看做祭火的历史背景,对远古的火的利用的回忆。这些故事使我们容易联想到古希腊的普罗米修斯盗火的传说,但是这里没有他的与神斗争的经历。

对生产劳动的重视也可以从一些神话传说中看出来。

提到过六十五次的陀湿多是神化了的手工艺人。他的形象只是"手抡铁(或铜)斧",是一个"好手"。因陀罗的金刚杵是他制造的;另一位天神的大斧是他磨的。他还造了一只杯子,供天神饮酒。由此可见,这是制造金、木工具和陶器的工人形象。由于能创造,他升格为神。他能造一切形象,使一切成形,决定胎的形状,给人和动物以外形,因此他被称为"一切形象"(这也是他的儿子的名字)。这样,他成了赐予后嗣的神。终于他又成为人类的始祖,他是"最先生出的",而且他的女儿嫁给了人类的始祖。"用十个手指生产出来的"火也是他的后代。他能赐福,赐寿。很明显地,在他身上,诗人们歌颂了手工劳动。至于他和儿子跟因陀罗的冲突则是标明了社会斗争,下面再说。

还有三个组成一群的神,称为三个利普,也是劳动者的神化。

有十一首诗歌颂他们,而且全书中提到过不下一百次。他们是经常被当作一个集体的,不过他们也各有名字。有一处说他们三个是"老的、年轻些的、最年轻的"。他们称火神为兄弟,和因陀罗是朋友。他们的成神是由于自己的无比的灵巧手艺,凭自己的力量升了天。他们有五件伟大的成就。在工业方面,他们为双马童造了一辆不用马拉,没有缰绳,在个轮子,通行无阻的车子;在交通运输方面,他们还为因陀罗"造"了两匹马;在牧畜业方面,他们用牛皮和肉"造"了母牛,这牛能生产令人不死的甘露。他们又是医生,使自己的衰老的父母恢复青春。他们还进行技术革新,胜过了工艺之神陀湿多,把陀湿多造的杯子一分为四,使陀湿多看见了也大加称赞(很古的一个注释说他们是陀湿多的学生)。他们四处漫游,在"不可隐藏者"(太阳)家里睡了十二天,对主人的款待很满意,便造成了肥沃的田地,引导了沟渠的水流,使荒地长了植物,洼地有了水,高山有了草。所以他们又是农业、水利灌溉的发明者。他们有一辆肥马拉着的车子,有金属的盔和漂亮的项圈,像太阳一样放着光辉。这个神话是上古印度人民对劳动者集体的热情洋溢的赞美诗。

毗首竭磨也可算是一个神化了的劳动者。这个名字的意义是"制造一切"。他后来成为工艺之神;但在《吠陀本集》中只是创造之神。

上古印度人民对保卫健康的医生也用神话颂扬。不可分离的一对美丽的青年天神,孪生兄弟双马童,获得五十首以上的颂歌,还被提到四百次以上,论颂歌数量占了第四位。这一对兄弟又强壮,又灵巧,又聪明,嗜好蜜,皮肤也是蜜色的,还把蜜给了蜜蜂。他们有三个利普制造的金色的三轮车,比思想还要快;驾车的是马或鸟(老鹰、天鹅)或牛;在黎明时出现,像太阳一样一天就驶过了天空,掠过了大地。他们的主要的能力是救苦救难,尤其是治病,

能使瞎子复明，残废复全，使无奶的母牛有奶，阉人的妻子生子，又使老女得夫，沉船获救。他们曾使一个老仙人恢复健康，延长寿命，返老还童；又治好了一些老病残废的人；还主持婚姻，使不少人得到妻子。诗中常常提到的是他们救了一个落水的人。那人沉溺在黑暗的大海中，只抱着一根木头，向双马童呼吁；双马童便驾着百桨木船飞快地救了他脱险。还有个仙人被坏人绑起来投在水里过了九天十夜，最后由双马童救活了。有一些人落在黑暗的（或则是火焰的）坑里，也得到双马童的援助，喝下了清凉的饮料，出了险境。这许多被救的人往往都是瞎了眼给双马童治好了的。也有一个女人是一只腿在战争中被砍掉了，"像鸟失去了一只翅膀"，可是双马童给了她一条铁（铜）腿。像这样得救的人还有很多。这显然是上古人民对治病救人的劳动英雄的歌颂；可是往古的印度注释家却努力去确定他们究竟是什么神，而近代的西方学者又纷纷猜测他们是什么自然现象；这都是不认识或不重视神话传说的社会意义，而把上古的人神秘化。

生产斗争和社会斗争是联系起来的。社会斗争在上古时期首先是氏族部落之间的战争，然后转为阶级斗争。反映这类斗争的神话传说围绕着因陀罗这个英雄人物。算在他名下的颂歌占了全书的四分之一，此外还有很多处提到了他。他是《梨俱吠陀》神话中最鲜明的形象。以后他还长期存在于文学中，依然是天神中的王，不过威力大减，实际上让位给新的大神了。

因陀罗是一个有胡须的天神，能够变化形状，手执金刚杵作战。这杵是陀湿多给他制造的，是闪闪放金光的，红黄色的，有尖角的，金属的（铁或铜）武器。他也有时使用弓箭，或用一把钩，或是用一种网罗去网住敌人。他乘车作战，迅疾如思想。驾车的马是带红色的黄马，跟他自己的颜色一样。马和车都是三个利普制造的。他驾上这马车好像老鹰驾着翅膀。

因陀罗又是火的创造者。他用两块石头生出了火。因此火神是他的紧密的伴侣。他不孤立作战,有成群的摩录多帮助他。他所击败或消灭的敌人也是一群一群的。

因陀罗特别嗜好饮苏摩酒。一生下来,母亲就把苏摩酒给他喝。饮酒加强了他的战斗力。他跟一个最大的敌人作战时,竟饮下了三“池”苏摩酒。他酒量虽大,却也大醉过,有一次醉得生了病。有一首诗(第十卷第一百十九首)是因陀罗醉后的独白,每节末自问:“是我喝了苏摩酒么?”他食量极大,能吃下火神烤熟了的金牛,还不止一头。他也吃粮食,饮掺和了蜜的牛奶。

因陀罗的最大战绩是杀死巨龙(蛇)弗栗多(阻碍者),劈山引水。他饮下了苏摩酒,醺醺然带着一群摩录多,跟弗栗多大战,震动了天地。他用金刚杵打弗栗多的背和脸,杀死了这个围困住水的巨龙。他劈开了大山,解放了水,使水像被困住的一群母牛得到解放一样,奔腾着向大海流去。他用金刚杵掘开了水渠。他使七条河水奔流。他又打开了大山的阻塞的乳房,使泉水自由流出。他杀死弗栗多,还获得了母牛、阳光和苏摩酒。这一场大战使他得到一个称号“杀弗栗多者”,又被称为“水中取胜者”。

因陀罗的另一个著名称号是“破坏城堡者”。他打破了许许多多城堡,其中属于弗栗多的就有九十九座。《梨俱吠陀》第十卷第八十九首诗中有一节总结他的功绩说:

杀死弗栗多;斧劈森林般的城堡;
又掘开了许许多多河流;
劈开大山像新造的瓦罐;
因陀罗和他的队伍带来了群牛。

因陀罗还杀死了许多敌人,其中有三头六眼或则九十九臂的

妖魔等等。最重要的是他征服了达沙人。达沙这个词的意思就是奴隶。他所率领和保护的胜利的一方是雅利安人。雅利安这个词的意思就是贵族。达沙人是黑皮肤,“无鼻子”(不是高鼻子),不信神,不举行祭祀的人。因陀罗对达沙人非常残酷,捆绑了一千,杀死了三万,赶走了五万,抢走了他们的牛群,毁坏了他们的许多城堡。值得注意的是陀湿多的儿子也有一次被叫做“达沙”。工匠的后代成为奴隶。

雅利安人和达沙人的战争是非常激烈的。因陀罗总是在雅利安人这一边。《梨俱吠陀》中提到一些有名的达沙人首领跟有名的雅利安人首领作战,说因陀罗怎样帮助雅利安人的首领打败达沙人的首领,毁了城堡,夺得了水和牛。有一次因陀罗亲手扭下了一个达沙人首领的头。

第十卷第一百零八首诗描写因陀罗和一些仙人结成一族跟另一族的波你人的战争前奏。因陀罗派了一个名叫沙罗摩(这到后来被认为是天狗,狗族的祖母)的女使者去向波你人索取牛群。波你人不肯给。全诗除最后一节外都是波你人和沙罗摩的对话。沙罗摩恐吓对方,可是波你人不屈服,他们要因陀罗来给他们牧牛,要留下沙罗摩做姊妹;还说,“谁能不经战争就交出牛群?我们的武器是锋利的。”他们说:“我们的山中宝库有牛、马和财富。波你人保护着这片空旷地方。沙罗摩呀!你白来了一趟。”

有些诗提到因陀罗跟一些个别敌人的斗争。又说他的父亲是陀湿多。他在陀湿多家喝了苏摩酒,抢了酒,摔死了父亲。陀湿多的儿子是看守牛的,因陀罗又为了抢牛,把这个达沙也杀了。

因陀罗手持雷杵(金刚杵),成群的风神是他的部队,又以解放水为勋绩;印度传统后来把他算做雷雨之神,西方学者更多以为他只是雷雨的人格化。但这不能解说许多关于他的神话故事。看来他是人间的英雄与天上的自然威力的结合。社会的典型人物是他

的形象和故事的主体,自然现象的描写则是对他的威力与功勋的艺术加工。

因陀罗的形象当然不是一时一次创造出来的。总起来看,这形象虽有矛盾,仍相当完整,是由氏族首长转变为奴隶主的第一个统治者的典型概括。他是个贪婪凶暴的酒鬼,也是一个勇敢的武士。他为了本族牧畜生产的利益,破坏外族的城堡和堤坝,开凿山岭和沟渠,争得了水,又抢劫了牲畜,和仙人结盟,掌握了一支队伍,最后升到了奴隶主和贵族的保护神的地位。他说:“我给了雅利安人以土地。”那些人也向他祈祷。可是他虽然成了神,仍然有人不信他。他们问:“他在哪儿?”他们说:“他不存在。”(第二卷第十二首第五节)

《梨俱吠陀》神话传说的主角是因陀罗。有无数夸张的词句称赞他。从他的主要活动看来,他的功绩是把印度上古社会推进到一个新的阶段,但这是以无数奴隶的死亡和痛苦作代价的。

因陀罗也有些朋友,曾和他协同作战,而且有的神的事迹跟他一样,不过没有他那样显著的地位。因陀罗常和火神等并提,成为“对偶神”。这样两个一起成双成对的神以及成群的神,是吠陀神话的一个特点。这些表明在创造神话的时代里,人们习惯用集体眼光看一切,还不会有意识地像资产阶级一样去区别和颂扬个性。

因陀罗的另一个盟友是后来升到宇宙最高神位的毗湿奴。不过他在《梨俱吠陀》中还没有什么显赫的地位。他的特点是曾经跨了三大步,两步跨过了大地,第三步就高不可见了。这是以后毗湿奴下凡神话中一个故事的胚胎。

地上有了统治者,神中也有了他的形象。伐楼拿带有这种特征。他被称为“大王”(因陀罗和火神也有这个称号)。本来作为统治者称呼的刹帝利(武士、王族)出现在书中五次,而四次是称呼他的。他像地上统治者一样有了宫廷,他的天上的住宅有千门千柱。

他跟别的神不同,有束缚人的三重或七重的网罗。他制裁违犯秩序的人;是"秩序的守护者"。一切都得依照他的意旨行动。他还有许多暗探围绕着他,并且派这些暗探到各人家里去。因此,他有一千只眼睛,能远见一切。他又是河流的主人,主管水的流动,而且能够降雨。这正是一个主持水利灌溉又有权惩罚罪人的统治者的形象。对他的颂歌很少,其中几乎没有一篇不包括犯罪者求饶恕的呼声。

给伐楼拿的颂歌中有三分之二是把他跟密多罗联在一起的,但是密多罗自己只有一首单独的颂歌。还有一群神似乎是附属于伐楼拿的。因陀罗和伐楼拿有时配成一对,伐楼拿分享了因陀罗的一些特征。

楼陀罗是一个有两重性的神。一方面他是凶暴的统治者;另一方面他又有一千种药草,擅长治病。他是那些摩录多的父亲;却并没有参加他们协助因陀罗的战役。

普善是主管道路的神。他能除去道路上的狼和强盗,引导人畜向牧场,保护牲畜,使迷途的回来。

活人中有了统治者,死人中也出现了王,这就是阎摩。他和伐楼拿是为死者行葬礼祈祷时提到的两个酣醉的天神,死者到达祖先所去的地方就会看见他们。像伐楼拿一样,他有束缚人的脚镣。他还有两条狗在到他那儿去的路上看守着,这就是他的两个使者。他有个称号是"平民的主人",这也是火神、因陀罗、伐楼拿的称号。有一首诗是阎摩和阎蜜兄妹的对话,这只是一首情歌,与阎摩王没有关系。阎摩的名字经佛教传到我国来,就是大家所熟悉的阎王。

《梨俱吠陀》中的神话很丰富,以上说到的只是最重要的一些神话人物,还有一些要到后来才有发展。他们很明显地证明了神话是反映社会生活的,是社会现象在人类头脑中经过艺术加工的结果。社会发展有阶段,神话的幻想也跳越不出它的局限。

关于反映自然现象的神话诗歌将在下一节中讲述。

第三节 对自然现象进行艺术加工的诗歌

《梨俱吠陀》中除了反映社会生活的神话传说以外,还有许多对自然现象进行艺术加工的作品。这些往往以神话的面貌出现,但有一些不过是歌咏自然的诗篇。

太阳是天空中最引人注意的。它引起了许多幻想。太阳神驾着马车驶过天空,唤人起来工作。他在朝霞的怀中放射光辉。他是一只红色的鸟,飞过天空。他又是天空中的一颗宝石,也是放光的武器,又是车辆。他为全世界也为天神和人类放光,卷去黑暗像卷起一张皮;还驱除疾病,令人长寿。作为天神,他有一次被因陀罗打败了,还有一次被他偷去了车轮。此外有几个不同名的神实际上也指太阳。

黎明(曙光、朝霞)是一位女神。她袒露着胸脯,以光为衣,在东方出现。她一次又一次出生,永远年轻,又非常古老;在过去、现在和将来都同样放射光辉;自己从不衰老,却消磨人的生命。她唤醒飞鸟,唤醒一切生物,唤人起来活动。她打开了黑暗的大门,好像母牛打开了牛栏;放射光芒,好像牛群;因此她叫做"奶牛的母亲"。她永远在同一地方出现,从来不违反常规。诗人警告她不要耽搁,免得太阳烤着了她,像对待盗贼或敌人一样。可是她跟太阳是一对情人;她为太阳开路;太阳追赶着她,好像少男对于少女。她是夜的姊妹。双马童是她的伴侣。她乘着一辆光辉燦烂的车子;这车子有一次被因陀罗打坏了。

《梨俱吠陀》里有二十首诗歌唱美丽的黎明女神。现在引较短的一首为例(第四卷第五十二首):

这个光华四射的快活的女人，从她的姊妹那儿来到我们面前了。天的女儿啊！(1)

像闪耀着红光的牝马一般的朝霞，是奶牛的母亲，是双马童的朋友，遵循着自然的节令。(2)

你又是双马童的朋友，又是奶牛的母亲，朝霞啊！你又是财富的主人。(3)

你驱逐了仇敌。欢乐的女人啊！我们醒来了，用颂歌迎接你。(4)

欢乐的光芒，像刚放出栏的一群奶牛，现在到了我们面前。曙光弥漫着广阔的空间。(5)

光辉远照的女人啊！你布满空间，用光明揭破了黑暗。朝霞啊！照你的习惯赐福吧！(6)

你用光芒遍覆天穹。朝霞啊！你用明朗的光辉照耀着广阔的太空。(7)

黑夜是黎明的姊妹，只有一首诗歌唱她，要求她保护人们免除黑暗中的危险。她引起一种带有敬畏的感情。黎明却能唤起人们的奋发有为的乐观情绪：

起来吧！我们的生命的精力来了。黑暗已经离开；光明已经来到。(第一卷第一百十三首第十六节)

风、雨、水、天、地、河流，这些都是自然现象中引人注意的，上古诗人不会不加以歌咏。祭司编排的《梨俱吠陀》派作专门歌颂它们的诗歌数量并不多。它们常和其他的神联在一起。

风神有两个名字，意思都是风。一个是伐由，常跟因陀罗联在一起，在成百成千的马匹作他的部下。另一个是伐多，还有治病的

能力。第十卷第一百六十八首中描写风的威力时说:他摧毁一切,咆哮不已,卷起地上的尘土,一天也不休息。和因陀罗在一起的群神摩录多也是风神,不过他们主要是暴风雨中的大风。

咏雨的诗常是以雨云为对象,把它比做吼叫的牛。它飞驶着水车,洒下雨水,使植物生长起来。它和风有时成为对偶神。

水是复数,比做女神、妻子、母亲。伐楼拿住在水中;阿耆尼(火神)从水中生出。水跟蜜有联系,这些母亲(水)用蜜调和自己的奶。

天和地是一对,一父一母。有一首短诗描写大地承载高山和森林,散播雨水。

河流之中,恒河几乎没有提到,只称赞了信度河(印度河)。歌颂得较多的是娑罗室伐底河。她作为一个女神,是河流七姊妹之一,是其中最伟大的。她从山间出来,纯洁无比。她的雄壮的浪涛扫去山峰,她的奔腾的激流发出吼声。她能赐予财富、子孙和长寿。这位河神到后来成了主管文艺的女神。

和人类生活有密切关系的动物也在《梨俱吠陀》中受到注意。最主要的是马。有专名的神马有四个。母牛常跟神话英雄联系,而且诗人最喜欢用它作比喻。鸟也常在比喻中出现。有害的动物中最突出的是蛇(龙),不过这往往是一族的称呼,似乎是一种图腾,是一个氏族的标志。

植物中的药草神化了。能榨出酒的苏摩自然是受歌颂的。大树和森林也被提到了。森林是兽类的母亲,有丰富的不必种植的食物。

生产工具很受重视。石头(磨、臼)、犁和轮子(制陶器的或车子的),还有武器,都得到称赞。磨石被描写为永不衰老,力量胜过了天,工作如同公牛或马匹,声音直达天空,能给财富和子孙。

从以上所说可以看出,《梨俱吠陀》的神话和被认为描写神的

颂歌都是跟当时的人类生活有密切联系的，是社会生产力低下时人的意识形态的自然产物，是那时的人不能正确理解周围世界的变化和社会斗争而企图用想象去说明和支配自然力的结果。

《梨俱吠陀》无可争辩地证明了马克思的关于神话的定义是确切不移的。他说神话是“在人民幻想中经过不自觉的艺术方式所加工过的自然界和社会形态”①。它们并不神秘，也不混乱，既不是对自然界玩弄象征和冥想的游戏，也不单纯是拜倒在自然界面前的宗教迷信。

现在我们引一首描写雨季的诗，看看上古印度诗人怎样仔细观察自然现象，怎样处处不忘社会生活，怎样对婆罗门祭司并不特别尊敬，怎样对客观世界进行艺术的加工。这是第七卷的第一百零三首：

默默沉睡了一年，
好像婆罗门守着誓愿；
青蛙现在说话了，
说出雨季所激发的语言。(1)

他们躺在池塘里像干皮囊，
天上甘霖落到了他们身上；
真像带着牛犊的母牛叫声，
青蛙的鸣声一片闹嚷嚷。(2)

雨季到来了，雨落了下来，
落在这些渴望雨的青蛙身上。

① 《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》，人民文学出版社1953年版，第65页。

像儿子走到了父亲的身边,
一个鸣蛙走到另一个鸣蛙身旁。(3)

一对蛙一个揪住另一个,
他们在大雨滂沱中欢乐无边。
青蛙淋着雨,跳跳蹦蹦,
花蛙和黄蛙的叫声响成一片。(4)

一个模仿着另一个的声音,
好像学生学习老师的经文。
他们的诵经声连成了一片,
像雄辩家在水上滔滔辩论。(5)

一个像牛叫,一个像羊嚷,
一个是花纹斑驳,一个遍身黄,
颜色不同,名字却一样,
他们用种种声调把话讲。(6)

像婆罗门在苏摩酒祭祀的深夜,
围坐在满满的苏摩酒瓮边谈论;
青蛙啊!你们也围绕这池塘,
歌颂一年中这一天,欢迎雨季来临。(7)

这些婆罗门行苏摩祭,提高了声音,
进行一年一次的祭祀歌唱。
这些主祭人热气腾腾,流着大汗,
个个都现出来,一个也不隐藏。(8)

他们守护着十二个月的秩序，
这些人从来不弄错季节流光。
当一年中雨季来到时，
这些热气腾腾的人都得到解放。(9)

像牛叫的鸣蛙，像羊叫的鸣蛙，
花蛙，黄蛙，都使我们富有；
他们给我们千百头母牛，
在千次榨苏摩酒中使我们长寿。(10)

这一类的诗歌饱含着乐观主义。《梨俱吠陀》的特点之一便是乐观主义。即使在对死神阎摩说话的送葬诗中也没有悲观气息。生活困难和战争频繁都不能减弱人民对生活的信心，不能使人民不想到自己能用双手创造美好的明天。在原始社会的人看来，自然现象也好，神话传说人物也好，都是为我们人类创造幸福生活服务的。

高尔基说过："民谣是与悲观主义完全绝缘的。"① 真正的人民创作总是表现出相信自己集体力量的乐观精神。这在《梨俱吠陀》中有鲜明的表现。

第四节 描写社会现实生活的诗歌

《梨俱吠陀》中多数诗歌反映社会生活是带有幻想的，在艺术

① 高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社 1959 年版，第 327 页。

上有着浪漫主义的倾向。不过也有些直接描写社会生活和抒写个人生活感受的诗。这些诗在艺术上带有现实主义的气息。这一类的诗中还应该包括那些对话体的诗。尽管它们由于背景不明(注释家的说法是不可尽信的)而有些难解,但是内容是明显地出于社会生活而不是出于幻想。

有一首小诗引起很多人的注意。这显然是榨苏摩做酒时唱的歌。诗人说出了他对初步有了分工和交换时社会生活情况的概括。这是第九卷第一百零二首:

人的愿望各色各样:木匠等待车子坏,医生盼人跌断腿,婆罗门希望施主来。苏摩酒啊!快为因陀罗流出来。(1)

铁匠有木柴在火边,有鸟羽琍火焰,有石砧和熊熊的炉火,专等着有金子的主顾走向前。苏摩酒啊!快为因陀罗流出来。(2)

我是诗人,父亲是医生,母亲忙推磨,大家都像牛一样为幸福而辛勤。苏摩酒啊!快为因陀罗流出来。(3)

马愿拉轻松的车辆,快活的人欢笑闹嚷嚷,男人想女人到身旁,青蛙把大水来盼望。苏摩酒啊!快为因陀罗流出来。(4)

第十卷第三十四首是一个好赌的农民的自述。印度上古流行掷骰子赌博。有一种骰子大概是用硬壳果做成的,掷在板子上。

跳跳蹦蹦的,高树上采来的骰子,
是风地所生,在骰板上旋转;
像最好的苏摩酒的醉人美味,
它们使我得到无限狂欢。(1)

她不跟我争吵,也从不生气,
她对朋友,对我,都十分善良;
只因为掷出的数目多了一个,
我舍弃了我的忠顺的妻房。(2)

岳母恨我,妻子赶我走,
倒霉的人得不到同情,
还不如一匹牵去卖的老马,
看来赌徒是一无所能。(3)

胜利的骰子贪图了他的财产,
他的妻子现在被别人拥抱,
父母兄弟都对他说:
我们不认识他,把这受缚的人带跑。(4)

我想到不再跟这些朋友走;
朋友走了,把我撇在身后。
这些黄东西掷下时发出呼声,
我立刻去了,像赴密约的女流。(5)

赌徒到赌场,全身发抖,
自己问自己:会不会赌赢?
骰子违反了他的愿望,
让他的对手交了好运。(6)

骰子真是带钩又带刺,
骗人,烧人,使人如火焚;

像孩子给东西,让人到手又夺回;
骰子像拌上了蜜糖,迷惑嗜赌人。(7)

它们玩弄三五一百五,
好像是不可违抗的太阳神,
对猛士的怒火也不肯低头,
连王爷还得向他们致敬。(8)

它们向下落,却轻快地跳起来;
它们没有手,却胜过有手的人;
像神炭一样,却投在骰板上;
它们是冷的,却能烧毁人的心。(9)

赌徒所抛弃的妻子正在忧伤。
他的母亲也悲哀,不知他游荡何方。
他欠了债,心里害怕,盼望有钱财。
夜间他走近了别人家的住房。(10)

赌徒看到了别人的妻子,
看到和好的家庭,不由得不伤心。
清晨他驾上了这些黄马,
到夜里,火熄时,他成为流浪人。(11)

对你们这伟大队伍的将军,
对你们的爷,群中之首,
我伸出我的十个指头,
说实话,我一文钱也没留。(12)

“别掷骰子了。种你的田吧。
享受你的财富,用心求富饶。
赌徒啊!那儿有你的母牛,你的妻子。”
崇高的太阳神这样向我宣告。(13)

请和我们做朋友,请仁慈相待,
请不要坚持用魔力迷惑我们。
愿你的敌意与怒气复归平静。
愿这些黄东西去折磨别人。(14)

很明显的,这诗里写的已经是阶级社会的情景。诗要求一个二流子回到生产劳动中去享受财富;可是,有了王爷和债务,耕田的劳动人民从此陷入苦难的深渊了。太阳神是保护不了农民的。

关于婚礼的一首诗(第十卷第八十五首)蒙上了神话的色彩。这是一首有四十七节的长诗,写月亮跟太阳的女儿结婚的经过,实际上是人间婚礼的再现。

关于葬礼的几首诗以歌颂死神阎摩或祖先的名义出现。从这里面可以看出当时印度不但有火葬,而且还有墓葬。这些诗虽然是挽歌性质,可是丝毫没有悲观气氛和怕死的情绪,只祝福死者到以前死的人和祖先那儿去。有一首诗(第十卷第十八首)还说要让那些在死人身边的妻子起来,跟另外一个人结婚。又说:

我从死人手上取过了弓,
去争取权力、威力和光荣。
那边是你,这边是我们英雄,
我们要打败一切敌人的进攻。(9)

这是当时战士的自豪口气。

一些对话体的诗带有戏剧性,有强烈的生活气息。例如阎摩和阎蜜的对话(第十卷第十首)其实是一首情歌。女的热爱男的,男的却害怕社会干涉,极力推托。因为阎摩和阎蜜本来有对偶的意思,后来传说他们是兄妹,结果便引起了很多曲解和推测。阎蜜开头便说:

我要使我的朋友接近我,
即使他走到遥远的海洋;
我要他为父亲生下后代,
要好好想一想将来的时光。(1)

可是阎摩不要这友谊。他怕"天神的暗探到处巡游,一刻也不闭眼睛"。最后阎蜜生气说:

阎摩! 你真是个软弱的人。
我看你是没有感情和勇气。
好像藤萝紧抱着大树,
别人会像腰带一样抱住你。(13)

阎摩答复说:"阎蜜! 你去抱别人吧。"在祝福她和别人成一对后,诗就终结了。诗中有些词句不易确定意义。可能是从血缘结婚到普那路亚婚姻的过渡时的产物或回忆。但是从阎摩的恐惧心理和提到暗探来说,又似乎不会那么早。

另一首常被引用的对话诗在后来的神话和文学中有很大影响。这是第十卷第九十五首。这一对男女是著名的洪呼王(补卢

罗婆)和广延天女(优哩婆湿)。这诗是男的求女的而女的拒绝。后来女的竟说:

洪呼啊!别寻死,别自找灭亡!
不要去喂那些可恶的豺狼。
跟女人不能讲交情,
女人心和豺狼一样。(15)

诗中有许多话的意义很不清楚。看来不是普通的情诗,和后来神话中关于这对情人(帝王和仙女)的结婚故事不一样。

因陀罗的使者沙罗摩和波你人的对话前面已经提到了。那是一首以现实政治为题材的诗。双方的性格在诗中借对话传达了出来,可见当时诗的创作技巧已有相当成熟了。

人类进入奴隶社会以后,自由人中也有贫富之分。不是奴隶主的一些人,包括婆罗门祭司中的穷困的,往往靠向富人乞讨度日。有一首诗(第十卷第一百十七首)反映了这类人的思想感情。诗里面说到:

财富好像旋转的车轮,
轮到了这人又到那人。(5)

这一种情调,甚至这句诗的比喻,后来长期在文学中流传着。咒骂吝啬的富人同时又称赞和期待慷慨的布施者,这正是贫穷文人上不着天下不着地的经济地位所决定的思想感情。

从以上所说的这一类诗中,我们可以看到上古印度社会生活的一些断面。社会发展,阶级出现,以现实为基础的浪漫主义的神话不够表现诗人的感受了。诗人的题材随着社会生活扩大,艺术

手法也比较以前丰富了。出现了直接表现现实生活的初步的现实主义倾向。但是在艺术的发展中也产生了缺乏想象又脱离现实的形式主义,这就是祭司们创作时用的方法。下一节中我们将对他们的作品作一点说明。

第五节　祭司和巫师的作品

宗教是社会的上层建筑,因此在不同的社会中有不同的内容,它所起的具体作用也会有差别。不过在阶级社会中宗教一般是为统治阶级服务的,是"人民的鸦片"。

《梨俱吠陀》既是祭司编订的诗集,自然要包括一些祭司的作品。这一类作品都是专为祭祀用的,或则是跟祭祀直接有关的。但是那时候的祭祀还跟后来的宗教不完全一样。祭祀本来还包含有原始人类想减轻体力劳动,增加生产,改善生活,控制客观世界的企图。只因当时生产力很低,人类向自然斗争的经验又少,社会斗争也简单,所以人的认识水平不能不是很幼稚,很可笑的。他们想用祭祀的行为影响周围的世界。他们每天用酥油浇在火里,想借此获得一天的生活稳定,因为那时的狩猎、牧畜、农业生产都是常遭受自然灾害,很不可靠的。后来由幻想产生了神,但神话中也有人们幻想自己能有更大威力控制自然的天真愿望。进行祭祀的专门家开头也是为全氏族、全公社服务的,后来才成了专业的祭司,跟酋长、贵族、奴隶主结合起来。因此,祭祀和宗教都是有发展过程的。它们随社会需要而产生,随社会变化而改变内容,或则死亡。《梨俱吠陀》里面的祭司的作品反映了这个发展过程的最初一段,当然这也只能是不完全的反映。

当人间的社会首长还没有上升到统治者的地位的时候,神也不是压迫人和令人恐惧的。《梨俱吠陀》第八卷第十四首诗里诗人

对因陀罗说:“如果我像你这样主管财富,我就会使歌颂我的人富有牲畜。”第八卷第十九首也对火神说:“如果你是人而我是神,歌颂我的人就不会受到苦难了。”这样的话一方面表明对神并不敬畏,另一方面也表明了对神的(同时也是对人间主管财富的首领的)不满。

大多数的颂神诗歌是专业祭司的作品,脱离生产,脱离人民斗争,内容贫乏,堆砌了不少的再三重复的陈词滥调。

有一些诗提出了原始的初步的哲学思想。这类思想表现了当时人的世界观。他们在社会初步复杂化时发生了要对世界有一个统一认识的要求。这里面已经包含了两种因素:一是宗教的,唯心主义的,也就是祭司们的观点;一是人民的素朴的唯物主义的思想。祭司的作品当然宣传自己的观点,但同时也不能不透露出一些对立面的观点。例如在歌颂因陀罗的诗里不得不提到有些人不相信因陀罗(第二卷第十二首第五节)。在歌颂创造世界的毗首竭磨(意思是“制造一切”,后来成为工艺之神)的两首诗中(第八卷第八十一和八十二首)反映了最初想象的世界创造者是一位木匠。可是“他用什么树,什么木材,创造了天地呢?聪明的人心里要问:他站在什么地方创造一切呢?”而且想到,在天地和天神出现以前,在无边的“大水之中,最初的胚胎是什么呢?”祭司们不能不设法回答这些问题。著名的第十卷第一百二十一首诗一开头就说,“最初出现的是金胎”,而九节诗中每节的末尾一句都是:“我们该祭什么神呢?”祭司在最末一节中提出了“生主”(人民的主人,生物的主人)。这个“生主”在下一阶段就成了创造之神,人类的祖先了。另一首著名的哲学诗,第十卷第一百二十九首,说:“最初既不是不存在,也不是存在(不是有,也不是无)。”然后提出了一连串的问题和猜测,最后说:“天神也比这一次创造出现得晚。谁能知道世界是从何而来呢?这最初的创造究竟有没有呢?在天上主持它的也许

知道,也许连他也不知道。”从这少数诗里可以看出宗教最初出现时不是没有经过斗争的。劳动人民在生产实践中最初认识世界,他们的观点是低级的,素朴的唯物主义观点。他们对歪曲客观世界的宗教的唯心主义不能不提出怀疑。从此,哲学思想中就开始了唯物主义和唯心主义的长期不断的斗争。唯心主义本是和宗教密切联系着的,反动的世界观。

祭司作品中有一部分是所谓赞美布施的诗。布施就是贵族、奴隶主、富豪给婆罗门祭司的赏赐。这类诗约有四十首,都在末尾称赞一番布施了进行祭祀的婆罗门的施主。布施中有牛、马,还有美丽的奴隶,都是战争中掠夺来的。作为史料,它们证明了社会已经发展到不杀俘虏而用作奴隶的阶段了。作为文学作品,它们没有什么价值。歌颂剥削阶级的作品从来不会是真正艺术的创造,只能是枯燥无味的形式主义的无聊词句的重复。

第十卷第九十首是著名的《人的颂歌》。这首诗中出现了三种吠陀和四个种姓的名称。作者认为“人”是一切,威力无穷,但是天神用他作了祭祀的牺牲,他的全身化为一切。这显然是祭司企图用他们的观点解释世界,尤其是解释当时社会。《人的颂歌》其实是祭祀的颂歌。

祭祀本来含有巫术性质,祭司兼任着巫师的职务。他们幻想用语言和动作来影响周围世界。《梨俱吠陀》中已经有了二十多首这样的咒子。这些是为了制毒虫,治病,催眠,求子,杀敌而创作的。这是迷信的产物,表现了人类的一些幼稚的天真的幻想。例如第十卷第六十首说:“风向下吹,阳光下照,牛奶向下流,你的病快下去。”这种性质的作品大量收集在《阿达婆吠陀》里,下一章将专论它们。

第三章 《阿达婆吠陀本集》

第一节 诗歌作为生活斗争的武器

《阿达婆吠陀》的七百三十一首诗共有五千九百八十七节(有的是无韵律的散文体),在通行的一个传本中分为二十卷。第二十卷是附录性质,几乎全是从《梨俱吠陀》中摘录的诗。第十九卷也是后加的。前七卷都是一些短诗。除第五卷外,每卷基本上是长短差不多的诗的汇集。从第八卷到第十八卷中,只有第十五卷和第十六卷的大部分是散文的,其余各卷都是些长诗,照长短排次序,先短后长,最前面的最短的一首有二十一节,末尾是最长的一首,有八十九节。编订不仅注意了形式,也照顾到内容。同性质的诗常连在一起。第十三卷到第十八卷是分类编的。例如第十四卷中两首长诗都是婚礼中的祷词,第十八卷都是葬礼中用的诗歌,其中有不少是从《梨俱吠陀》中摘来的诗句。

从诗集的编订和内容看来,《阿达婆吠陀》是经过婆罗门的加工的,里面有许多只是为婆罗门的利益而作,如强调婆罗门的特殊地位和诅咒能力,把祭祀和举行祭祀后婆罗门得到的布施神秘化等等。这里面的神虽然还是《梨俱吠陀》中有的,没有另外的神话传说,但是天神都成了降妖捉怪的法师。语言也包括了比《梨俱吠陀》较晚的形式。因此,这一部诗集也是长期积累的产物,编订成集是在婆罗门作为祭司和巫师有了特殊地位的时代,可能比《梨俱吠陀》定型时期晚些,但里面仍然有较古的成分。

《阿达婆吠陀》的诗一大部分是作咒语用的。另一部分诗和散文是婆罗门的脱离一般社会生活的作品。作为社会上特殊阶层的婆罗门的这些作品,内容狭隘,思想腐朽,形式晦涩。当作咒语的诗中有一些含有清新活泼的气息,跟生活有密切联系。这里面包含了人民和自然灾害作斗争时的一些天真的幻想。思想是幼稚的,但是有战胜敌人的信心和对生活的乐观情绪。

在《阿达婆吠陀》里,我们进入了一个跟《梨俱吠陀》不同的世界。我们在那些咒语中看到了人类在生产力极端低下时怎样经常要进行艰苦的斗争。危害生活的自然力量、疾病、毒蛇、猛兽、各种各样的敌人、不可捉摸的妖魔鬼怪围绕着他们;最基本的生活愿望,维持并延长生命和繁殖后代,还没充分实现的保证;但是他们仍然坚持斗争,要用荒唐可笑的原始的方法来影响周围世界。他们用诗歌作生活斗争的武器。这表现了当时生活的一个方面。它跟《梨俱吠陀》的诗合起来,使我们能够更多理解上古人类的精神世界。这不只是印度人的。过着同样生活的上古的人和处在社会发展低级阶段的人,都会有类似的思想感情。不过上古印度人给我们留下了比较丰富的文献材料,这是他们的功绩。

高尔基曾经极其深刻地论述了咒语的起源和它的基本意义:"古代劳动者们渴望减轻自己的劳动,提高它的效果,防御四脚和两脚的敌人,以及用语言的力量、即用'诅咒'和'咒语'的手段来影响自发的害人的自然现象。最后一点特别重要,因为它表明人们是怎样深深地相信自己语言的力量,而这种信念的产生是因为组织人们的社会关系和劳动过程的语言具有着明显的、十分现实的用处。他们甚至企图用'咒语'去影响神。"他接着又说:"宗教的思想并非产生于对自然现象的观照中间,而是产生于社会斗争的基

础上面，神像人这个事实就是证明这个意见的证据之一。”①

这段话把《梨俱吠陀》中的一些颂歌和《阿达婆吠陀》中的一些咒语都解释了。在这类诗歌最初出现时，它们只是人类进行生活斗争的一种原始的幼稚的斗争手段，是人类坚持用斗争达到改善生活目的的一种手段。只是到了后来，它们才成为统治阶级用来欺骗、麻醉、蒙蔽、恐吓人民的工具，它们的荒唐的迷信的性质才完全成为人民的毒药和社会继续前进的阻力。最初的咒语本来还包含了人民的善良的愿望和幼稚的幻想。它在社会中的作用也有一个从积极到消极的过程。

第二节 企图用语言控制客观世界的巫术诗歌

一般说来，《阿达婆吠陀》的诗是跟生活有关系的，反映了人民的趋吉避凶的要求。当然这里面会包括有关生产的部分。例如，求谷物收成好（第三卷第二十四首），祝谷物不受灾害（第七卷第十一首），求雨水足（第四卷第十五首，第七卷第十八首），祝母牛的安全和肥壮（第二卷第二十六首，第三卷第十四首，第四卷第二十一首），建筑房屋时求修造成功和免除火灾的祝词（第三卷第十二首，第六卷第一百零六首），还有些治农业害虫的咒语诗，而关于牲畜的最多。这类诗往往是用婆罗门祝福的口气。

值得注意的是有一首关于农业的诗，又有一首关于商业的诗。关于农业的是第三卷第十七首，是耕田时的祝词，共有九节。诗里说到用犁耕地，有牲口拖着犁，人跟在犁后面。犁头是尖的，有个

① 高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社1959年版，第321—322页。

把手。地上有了犁沟，撒下种子，成熟时用镰刀收割。祝犁沟涂满奶油和蜜。祝犁能犁出牛、羊、车辆和肥胖的少女(?!)。关于商业的是第三卷第十五首，共有八节。诗中要求道路畅通，赶走路上的野兽；说到商人远行，以财求财，希望买卖顺利。从这两首诗可以看到当时社会已经相当发展了。农业诗一开头说："诗人套上了犁。"商业诗一开头说："我要催促商人因陀罗，要他走在我前头，赶走路上的野兽。"诗人原是农民，大神成为商人，也许是商人首长有了神的称号了(后来因陀罗一词常有首长之义)。

有不少是为王者祝福的诗。例如第三卷第三首是祝失去王位的人复位的，第三卷第四首是祝国王登极的，说人民已经把他选出来管理王国了。看来这时的统治者还不是世袭的。此外是祝国王胜过敌人，获得成功等等。

战争是那个社会中经常进行的。当时用战车作战，还有战鼓助威。有一首诗称赞战车。有三首诗祝战鼓发挥威力。其中的一首(第五卷第二十一首)有十二节。诗人这样说：

鼓啊！到敌人中间去说话，
使他们离心离德，
使敌人互相仇恨，发生恐慌，
鼓啊！把他们一齐消灭。(1)

像森林中的野兽，
看到了人就发抖；
鼓啊！要使敌人心恐慌，
使他们的心没主张。(4)

像一群山羊和绵羊，

见狼就跑心惶惶；
鼓啊！要使敌人心恐慌，
使他们的心没主张。(5)

像飞鸟见老鹰就发抖，
像狮子昼夜都怒吼；
鼓啊！要使敌人心恐慌，
使他们的心没主张。(6)

治病在医学不发达的时代里是一件很困难的事。巫师和医师自然结合于一身。他们用药草等等治病，同时又用巫术咒语弥补他们的科学之不足。《阿达婆吠陀》中有很多治病和求长寿的咒语。治的病很多，有发烧(疟疾?)、癞病、黄疸病、水肿、瘰疬、咳嗽、眼炎、秃顶、虚弱、骨折、外伤、蛇咬、食物中毒、疯狂等。有的咒语实在是天真的幻想所产生的小诗。如第六卷第一百零五首，是治咳嗽的咒语诗，只有三节：

像心中的愿望，
迅速飞向远方，
咳嗽啊！远远飞去吧，
随着心愿的飞翔。(1)

像磨尖了的箭！
迅速飞向远方，
咳嗽啊！远远飞去吧，
在这广阔的地面上。(2)

像太阳的光芒，
迅速飞向远方，
咳嗽啊！远远飞去吧，
跟着大海的波浪。(3)

在上古的印度人心目中，诗歌不但可以治病，而且可以驱邪降妖，当然也可以害人。为了防备别人诅咒，就要有反诅咒的咒语。这是用语言作武器进行幻想的战争。第六卷第三十七首就是这样的诗：

有一千只眼的诅咒
驾起了车子向这儿出发。
找那咒我的人去吧，
像狼找牧羊人的家。(1)

诅咒啊！绕一个弯过去吧，
像大火绕过湖；
打那咒我的人去吧，
像雷电打倒树。(2)

我们没咒他，他倒来咒我；
我们咒了他，他又来咒我；
我把他投向死亡，
像把骨头投向狗窝。(3)

诗歌也被用做求爱的工具，作者幻想用语言的神秘力量夺得爱情。如第三卷第二十五首开头两节：

这一指要把你掀起，
使你在床上睡不稳。
爱情的箭真凶狠，
我用来刺进你的心。(1)

翅膀是相思，箭尖是爱情，
箭杆上海誓山盟，
爱情的箭瞄得准，
一直刺进你的心。(2)

不过也有只是表达求爱的愿望的，如第六卷第八首：

像藤萝环抱大树，
把大树抱得紧紧；
要你照样紧抱我，
要你爱我，永不离分。(1)

像老鹰向天上飞起，
两翅膀对大地扑腾；
我照样扑住你的心，
要你爱我，永不离分。(2)

像太阳环着天和地，
迅速绕着走不停；
我也环绕你的心，
要你爱我，永不离分。(3)

这类诗并不只是男的对女的,也有女的表示强烈的愿望的,如第六卷第一百三十一首第三节:

即使你跑出了几十里,
跑出了马走一天的路程;
你还是得回到我身边,
做我们的儿子的父亲。(3)

掷骰子赌博是上古印度很流行的,从《梨俱吠陀》时代起,它就在社会生活中占有地位,可能有许多人因此陷于债务奴隶的境地。《阿达婆吠陀》中也有所反映。第七卷第五十首便是求赌运亨通的:

像打击一切的雷电,
万无一失打击树;
今天我要用骰子,
万无一失击赌徒。(1)

不论是快还是慢,
尽管他输了还不走,
但愿好运四方来,
胜利稳稳在我手。(2)

骰子啊!请你让我赌运通,
像母牛挤奶永不穷。
请用胜利系住我,

好像弓弦系住弓。(9)

这当然是痴心妄想,骰子决不会听他的话;不过它仍然含有诗的风趣。

《阿达婆吠陀》和《梨俱吠陀》一样包括了逐步由氏族进入以家庭为生产和生活的经济单位的时代。家庭之中建立了父权,也产生了矛盾和斗争。第三卷第三十首便是求家庭和睦的。它的开头三节是:

我使你们一心一德;
我使你们消除仇恨;
要你们互相喜悦;
怀着母牛待牛犊的心情。(1)

要儿子对父亲忠实;
要他跟母亲一条心;
要使妻子对丈夫
永远用甜蜜的语音。(2)

兄弟不要互相记仇;
姊妹不要互相怀恨;
大家一心又一德,
讲出话来都好听。(3)

表现生产斗争和社会生活矛盾的诗以外,还有一般地以生产和社会的观点歌唱自然界,希望加以控制的。例如第六卷第十五首求雨诗:

雷啊！怒吼吧。请你使大海的波涛汹涌。
雨啊！请你用甜蜜的乳水浇洒大地。
请在求庇护的人身上浇下倾盆大雨；
让那些瘦牛的主人快快回家去。(6)

又如第十二卷第一首歌咏大地的长诗：

大地上人们又歌又舞；
大地上人们喧闹不休；
大地上鼓声不住吼；
大地上人们忙战斗；
愿大地把敌人全赶走，
使我们再没有竞争的对手。(41)

《阿达婆吠陀》和《梨俱吠陀》当然都包括了在当时也算是落后的成分。从文学观点看，也有许多只是有文学的形式而实际不能算文学的作品。便是那些比较好的，表现劳动人民的思想感情，或则以同情的态度反映人民的生产和生活斗争的诗，也是原始的，幼稚的。这是三千几百年以前的，生产力很低下，人的眼界很狭小的社会中的产物。使我们惊异的是在那样的低级社会中，上古的印度人民竟创造了今天我们看来还不失艺术魅力的作品。这证明了伟大的印度人民的集体智慧。我们之所以能欣赏它，则正如马克思所指出的，因为这是人类的童年时代的一个美好的发展，可以作

为一去不返的社会阶段对我们永远发生一定的吸引力[①]。祭司、巫师编定的诗集收罗了一些好作品，证明这些作品当时流传广远以致他们也想加以利用。

从艺术上说，比较好的诗歌都是与生活密切联系的，采用了很多朴素的比喻。那些比喻的范围是狭窄的，但是富于生活的气息，给人以生动的鲜明的印象和联想。反之，坏作品里的比喻却是抽象的，概念化的，或者是神、祭祀、祭司等等名字的罗列。除了上面所引诗中的一些生动比喻以外，还可引第八卷第四十七首的几个诗句为例：

像鸟展开了翅膀，请你覆盖在我们身上。
像车夫避开坏道路，愿危险从我们旁边过去。
群神啊！看着我们吧，像暗探一样望着对方。
请引我们到欢乐的路上，像引马到清水的近旁。

这种运用比喻的手法在后来的印度文学中有长期的广泛的影响。善于用联系生活的新鲜活泼的比喻，或则只会用脱离生活的陈词滥调，可以说是印度文学中区别艺术手法高下的标志之一。作家在艺术手法上的基本倾向是不是形式主义，往往在这一点上透露出来。印度古典文学中的文艺理论也常在修词譬喻上面大作文章。这是值得我们注意的印度文学史上的一个现象，跟我们的《诗经》里周代民歌的“比、兴”手法属于同一类型，正是古代诗歌和民间创作的一个特点。

① 《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》，人民文学出版社 1953 年版，第 65—66 页。

第二编　史诗时代

第一章　奴隶制王国中新文学的形成

第一节　阶级矛盾和斗争的发展

我们从《吠陀本集》已经可以看出阶级分化,看出原始共产社会的瓦解。从这些书的编订上也可以看到祭司已经成为一个独立的社会阶层。他们的祭祀和巫术不是为整个氏族、部落或公社服务,而是为那些能布施、赏赐他们的,掌握了权力的统治者和掌握了大量私有财产的剥削者服务了。人的身份不再是只照氏族血统划分,而是表面照家族和职业实际照社会不平等的地位划分了。在这些《本集》由各派陆续编订的同时和以后,印度社会正处在历史上第一个阶级社会即奴隶社会的阶段。

从无阶级的原始社会进入奴隶社会是一次大变革。奴隶制出现的经济基础是生产力的提高,社会分工和交换的发展。只有在劳动生产能创造出为维持最穷苦的生活并非绝对必需的剩余生产物时,才能出现剥削。原始社会生产力极端低下,只有靠全氏族或社会全体成员进行艰苦劳动才能勉强维持最低的生活,这时不可能有剥削。但是开始使用铁器以后,生产力一发展,畜牧业、农业、

手工业可以分工独立进行，商业交换发展，私有财产制度随着发生。个体劳动和以家庭为单位的生产，突破了集体公有制。社会上可以有一部分人不生产而靠别人养活。战争中俘虏来的异族人沦为奴隶。氏族首长和军队领袖以及他们的同伙垄断了武力，垄断了文化，日益巩固和提高自己的统治地位。这些人脱离了生产劳动，成了历史上第一批剥削者。

《吠陀本集》里部分地反映了这样的情形。初步的社会分工已经完成，交换已经发展，父权制的家庭已经出现，武力和文化分别被一些特殊的所谓高级种姓垄断。《本集》的编订成为圣典，正是祭司和贵族狼狈为奸，为了巩固自己的剥削特权而进行阶级斗争的一种手段。他们要文化和文学为自己的阶级利益服务。歌颂因陀罗等等天神，宣传祭祀和巫术的神奇威力等等，都是他们进行阶级斗争，麻醉被压迫者的手段。

与剥削阶级出现的同时，被剥削阶级也出现了，这就是奴隶。奴隶的来源有两个：一是战争中掠夺来的俘虏，现在不杀死了，留下做最苦的工作，不给他们任何权利，只让他们能得到为继续劳动所必需的生活资料，甚至这一点也没有保障。在《吠陀本集》中提到的达沙人本来不是奴隶，他们还有自己的城堡；后来达沙这个词的意义却成了奴隶、奴仆（在《梨俱吠陀》中，达沙一词的这个意义出现了至少两次）。划分种姓时，许多“贱民”不算在内，被认为另一种人。达沙人也属于这一类。奴隶的另一个来源是社会内部的分化。有了私有财产，就有了贫富的差别，债务奴隶随之出现。有了不劳而获的剥削阶级，从事艰苦生产劳动的一部分人都被认为下等人，被剥夺了掌握文化和武力以及参加政治的权利。这就是划分种姓时算做最低种姓的首陀罗。

剥削阶级取得了统治权，作为阶级压迫工具的国家机构随之出现。奴隶主在城市中坐镇，用武力控制小小的奴隶王国。这样，

城市集中了手工业和商业,又成了政治和武力的中心,就跟广大的乡村由分离而对立起来。《阿达婆吠陀》里已经有了为国王即位和复位用的经咒,可见最初的国家已经形成了。《梨俱吠陀》里的天神伐楼拿能处罚罪人,而且有许多暗探监视着人民,这已经是最初的国王形象了。

奴隶和奴隶主之间从开始分阶级就开始了斗争,有时还爆发为激烈的战争。《梨俱吠陀》中有两处(第一卷第五十一首第八节,第十卷第八十六首第十九节)向因陀罗呼吁,要他知道雅利安人(贵族、奴隶主)跟达沙人(奴隶)作战,要他区别这两种人,要求他帮助雅利安人。这时的因陀罗已经从直接对达沙人作战的首领升格为保护雅利安人的天神,那么这种作战很可能就是镇压奴隶反抗的战争。

以上说的是印度奴隶社会和世界上其他地方的奴隶社会之间的共同点;但是印度还有自己的特点。最主要的是长期保存了土地公有制,因而长期维持着村社的形式。马克思和恩格斯都指出过:土地私有制的不存在是了解东方的钥匙(1853 年 6 月 2 日、6 日和 14 日的通信)[①]。马克思还指出:农业和手工业密切结合的,土地公有的农村公社组织“始终是东方专制制度的牢固基础;它们使人的头脑局限在极小的范围内,成为迷信的驯服工具,成为传统规则的奴隶,表现不出任何伟大和任何历史首创精神”[②]。在这种情形下,广大的村社农民和奴隶都受着帝王的剥削。统治国家的帝王不去改变土地所有制,只是在村社所有制和国家所有制的基础上进行剥削,征收劳役和实物地租。

① 《马克思恩格斯通信集》,第 1 卷,三联书店 1957 年版,第 543、546、554 页。又见《马克思恩格斯书信选集》,人民出版社 1962 年版,第 75、80 页。

② 《马克思恩格斯全集》,第 9 卷,人民出版社 1961 年版,第 148 页。

古代印度政府对人民应尽的主要职责是主持大工程，特别是水利。马克思在《不列颠在印度的统治》一文中说："在亚洲，从很古时候起一般说来只有三个政府部门：财政部门，或对内进行掠夺的部门；军事部门，或对外进行掠夺的部门；最后是公共工程部门。气候和土地条件特别是从撒哈拉经过阿拉伯、波斯、印度和鞑靼区直至最高的亚洲高原的一片广大的沙漠地带，使利用渠道和水利工程的人工灌溉设施成了东方农业的基础。……这种用人工方法提高土地肥沃程度的设施，靠中央政府办理，中央政府如果忽略灌溉或排水，这种设施立刻就荒废下去，这就可以说明一件否则无法解释的事实，即大片先前耕种得很好的地区现在都荒芜不毛，例如巴尔米拉、彼特拉、也门废墟以及埃及、波斯和印度斯坦的广大地区就是这样，同时这也可以说明为什么一次毁灭性的战争就能够使一个国家在几百年内人烟萧条，并且使它失去自己的全部文明。"①

印度考古发掘所发现的相当发达的地下古城及其文化的消灭，绰号"城堡破坏者"的因陀罗为争水而进行的大战，都证实了马克思的天才论断。奴隶制王国的情况也正是如此。

除了村社制度和国家经营水利以外，古代印度社会还有一个重要特点，这就是奴隶制长期保存着父权制的家庭的性质。自然经济特别占优势，同时家庭奴隶制有极大的发展，债务奴隶有很大的意义。公社和城市中的一般劳动人民基本上还是自由人。处于奴隶地位的，一方面是被排斥在村社以外的和在城市中被当做最下等人的所谓低贱的种姓，另一方面是大量的家庭奴隶和债务奴隶，直到隶属于政府的奴隶如妓女等人。这些奴隶还保持着一点独立性，他们有自己的专门行业，还可以有个人财产。此外，马克

① 《马克思恩格斯全集》，第9卷，人民出版社1961年版，第145—146页。

思也承认,土地除公有制外还有私有制。

印度社会既然进入了奴隶社会阶段,被剥削、被压迫阶级和剥削、压迫阶级之间自然产生了阶级利益的根本矛盾和长期不断的斗争。奴隶和奴隶主,低级种姓和高级种姓,村社和城市中的劳动人民和贵族、祭司,自由人中的穷人和富人,新兴的市民和享有特权的统治者,一直到破落的贵族和掌权的贵族,穷困的婆罗门(知识分子)和富裕的贵族、奴隶主、掌权的祭司,都有了矛盾和斗争。同时村社和城市之间也有矛盾。城市内部工商业相当发达,已经有了类似行会的组织,这当然产生于斗争的需要。村社内部虽然土地不能私有,但是经济生活还是以家庭为单位,而且有社会分工,也有掌握了支配村社权力的人以及垄断宗教事务和文化的人。在村社中,被压迫者和压迫者,穷人和富人,欠债者和债主,同样有矛盾和斗争。还有,父权制巩固以后,妇女的地位降低,一般地成了被压迫者,她们也要求摆脱附属地位的种种苦难。社会上各阶级和各阶层的人物形成了自己的集体性格,有了不同的思想感情和愿望,对社会制度采取了不同的态度。但总起来说只有两方面:一方面是人民,他们要求摆脱压迫并争取社会进步,另一方面是人民的敌人,他们力图巩固剥削、压迫和阻碍社会前进。

毛泽东主席说过:“人民这个概念在不同的国家和各个国家的不同的历史时期,有着不同的内容。”[①] 在这个时期的印度,阻碍社会进步的,剥削和压迫人民的便是奴隶主、国王、贵族和为他们服务的军阀、官僚、祭司、僧侣。人民中的主体是劳动人民,而其他反对这些敌人的人都或多或少站在人民一边。

这一时期的印度还有一个重要情况,这就是各地区经济、政治、文化发展的极不平衡。我们从《吠陀本集》中可以看到,尽管农

① 《关于正确处理人民内部矛盾的问题》,第1节,人民出版社1957年版。

业、手工业、商业都有了发展,但是牧畜业还占着主要地位,牲畜还是重要的财富。这只是北印度的主要情况。其他地区可能比这还更落后。后来,当奴隶制度在北印度的主要地区已经巩固了的时候,有许多其他地方还处于原始阶段。这时城市很少,以城市为中心的奴隶制国家所能控制的范围很小,大规模水利工程所能灌溉的耕地面积也不大。繁荣的地区总是依傍着一些主要的河流,尤其是恒河。东流到海的恒河这时候代替了西流到海的印度河,成为主要的河流,升到了神圣的地位。恒河流域的经济和文化都发展了,可是与它毗连的广大地区中也还有落后的部族,森林中还有不少靠天吃饭的零散的原始公社。即使在繁荣地区,由于当时还是村社单位的自给自足的自然经济占优势,各地区还经常处于隔绝状态,各地区间的贸易只在很困难的状况下进行。奴隶制王国所经常进行的掠夺性的战争有时打破这样的局面,但是经济上不能形成一个整体,庞大的帝国不能长期巩固。

这一时期的政治情况是和整个经济情况相适应的。在王国中心的城市中有各种各样的政治斗争,引起文化思想上的各派斗争。在整个印度则长期不断进行着奴隶制王国的战争,彼此争夺统治地位。这样的国家出现了几十个之多,都还用原来的部族的名字作为国号。在公元前 6 世纪前后兴起的,恒河流域的摩揭陀国是最大的国家。公元前 326 年古希腊的马其顿王亚历山大从西北角侵入了印度河流域。他遭遇到许多国家和部族的猛烈抵抗,虽然战争得到胜利,力量却衰竭了,不能继续东征恒河流域的摩揭陀国,只好由海路回去。他留下驻扎在当时印度西北部的一些军队不久也被当地的起义军消灭了。领导起义的旃陀罗笈多(月护)在西北部建立了政权以后,向东攻打摩揭陀国,推翻了那儿的王朝,建立了一个统一北方最大地区的大帝国。这是印度历史上第一个统一大帝国。这个新王朝称为孔雀王朝。公元前 273 到 232 年,

孔雀王朝的阿育王统治的时候,这个大帝国最为强盛,统治地区一直伸展到南印度的大部分地区。这时的城市间交通和对外贸易都很发达,文化也有很大的发展。同时奴隶制生产关系也大大加强和推广。帝国的首都华氏城(波多匣子城,今名巴特拿)处于恒河边上,是一个很繁荣的城市。此外还有许多较小的城市也兴起了。由于经济基础不巩固,这个大帝国不能长久维持大统一的局面。阿育王一死,帝国就分崩了。南方首先分立为新的独立国家。后来,孔雀王朝也被推翻,接连更换王朝,帝国疆域缩小。西北方的一些小王国在大约公元初年被从中央亚细亚来的大月氏人所征服。这时出现了以当时印度的西北方(现属于巴基斯坦)为中心而包括恒河流域的一部分在内的大帝国,称为贵霜王朝。这个王朝最强盛时的统治者是迦腻色迦。这是印度历史上的第二次出现的统一地区最大的帝国。我们在本编中要考察的文献大体上是从小国纷争到摩揭陀王国兴起,再到孔雀王朝统一和崩溃的整个历史时期的产物。贵霜王朝时期开辟了以后的局面。

长期互相斗争的王国和统一然而不巩固的大帝国,抵抗外族侵略的大战和夺取政权的斗争;这些便是这一时期的国家政治上的基本情况。人民通过文学对这些表示了意见。

这一时期的文学反映了王国内部的阶级斗争和王国之间的斗争。进步的或反动的文学分别做了进步的或反动的阶级的喉舌。各阶级都极力运用文学这个武器。诗人不能不以一定阶级的思想为指导思想,站在一定的阶级立场上,作这个阶级的发言人,同时还尽可能夺取敌对阶级的武器,使它为本阶级服务。这时,各阶级的思想斗争推动着文化的发展,突出表现于哲学思想的发展,对于文学的发展起着重大的作用。不过,当时人们的阶级意识还比较模糊,没有资本主义时代那样明确的自觉性,思想斗争中时常出现一些交错的情况,文学的反映则更加曲折纡回而且复杂。

下面我们对这一时期中哲学思想的情况作一简略的分析。

第二节 思想战线上的斗争

大约当我国的春秋时代(公元前8世纪到5世纪),印度出现了许多不同的思想和学说,互相争辩。社会上的阶级矛盾和奴隶制王国的政治冲突,使思想领域内发生重大变化。《吠陀本集》里的萌芽状态的唯物主义或唯心主义的世界观的幼稚言论不能适应新的思想要求了。

经济生活的提高,伴随着生产力发展的科学技术的发展,丰富了素朴的唯物主义世界观。这表现为当时进步阶级的思想。唯物主义的思想反对吠陀的神圣性质,反对祭祀的神秘意义,当然也就反对祭司的优越地位。

随着唯物主义思想的出现,素朴的辩证法因素也出现了。矛盾包含在统一体之中,世界的一切都变化无常,这样的辩证思想当然是符合进步阶级的利益的。它会引起对剥削制度的怀疑,有利于推动社会变革,而不利于统治阶级。

正因为这些唯物主义的思想和辩证法的因素是包含着革命精神的,所以它们不能不遭到压抑和摧残,因而不能留下系统的学说和完整的文献。我们只能从反对它们的唯心主义文献中看到一鳞半爪,只能从一些包容了若干唯物主义或则辩证法因素的唯心主义哲学中推想当时的发展情况。

唯心主义和形而上学的哲学思想形成了许多派别,各有不同的社会阶级或阶层的背景,各自按照符合本身利益的观点提出对于世界的根本看法,以及对于社会道德的主张。

这一些哲学思想在文学上打上了烙印。哲学家也常借文学的

形式来表达和宣传自己的思想。

唯物主义的哲学形成了重要的派别。主张唯物主义世界观的哲学家被称为顺世派,或斫婆迦派。最后这个称呼可能是由一位哲学家的名字而来的。不过传统以为唯物主义哲学的创始者是毗诃跋提。

唯物主义者激烈反对吠陀和祭祀。他们提出了反对的论据说:"如果祭祀杀的牺牲能升天,为什么不把自己的父亲杀死去祭祀?如果行祭祀就能让死者吃饱,为什么旅行还要带干粮?如果在地上祭祀就能使食物达到天上,为什么不能在地上把食物交给屋顶上的人?"(见14世纪的《摄一切见论》)他们彻底反对一切唯心主义谬论,完全肯定物质世界的真实性。顺世派成了唯物主义的代表,在以后的整个历史时期中受到一切唯心主义派别的反对。

站在新兴的各派哲学思想的对面的是陈腐的尊吠陀重祭祀的婆罗门祭司。他们在编订成集的吠陀上面加上许多讲义,把祭祀神秘化,垄断起来,专为统治阶级服务,还希望过时的社会条件永世长存。他们是反动派的极端,受到各方面的攻击,最后,也被统治者抛弃,只留下一大堆神秘主义的文献。祭祀也只有婚礼、丧礼和祭祖仪式以及简单的火祭还流传下来,他们所着重宣传的一些大规模祭祀后来都成为纸上空文了。

与祭祀和祭司相对立的,在唯物主义者之外,还有出家修行的一些派别。出家修行是逃避现实的一条新的生活途径,后来竟演成了风气,一直传到现代。连当祭司的婆罗门也承认人在老年可以出家到森林中去修道了。

出家修行的极端派是信仰苦行的。他们用种种奇特的方法折磨肉体。绝食修炼是最普通的办法。这些人极力宣传苦行的力量,把苦行说是非常神秘,借此提高自己的地位。这种由苦行获得法力的思想在很长的历史时期中有很大的影响,甚至到现代还没

有消灭。

婆罗门和上层人物中间出现了一些改良主义者。他们没有完全否定祭祀,也不去反对苦行,但是集中力量对于新的哲学问题作一些比较系统的概括的解答。他们继承并且发展了神秘主义,成了唯心主义哲学的最有势力的一个阵营。他们企图解答的问题是精神和物质的关系问题,还涉及个人和世界的关系问题,个体和全体的关系问题。这在印度哲学思想的发展史上是一个重要的里程碑。这种学说的出现首先是由于在唯物主义者的攻击之下,唯心主义者不得不进一步探讨哲学问题。同时,这也表现了认识的发展,要求解释周围世界和人类社会中的矛盾现象。这是当时社会矛盾的曲折的抽象的反映。私有财产和公有土地,村社和王国,王国和帝国,奴隶和奴隶主,妇女和夫权、父权等等矛盾逼迫着他们去回答矛盾如何统一,现象背后还有什么本质。素朴的唯物主义的回答不能为这些人所接受,陈旧过时的宗教和天神不能满足新的思想要求,苦行又只是个人逃避现实虚张声势的手段,因此这一些人努力去探讨这些新问题。他们的哲学思想在历史上起了很大的作用,一直影响到今天。照他们的说法,主要的问题就是"梵"和"我"的问题。唯心主义的解答是:"梵"是宇宙精神而"我"是个体精神,两者似乎矛盾而其实一致。这一派哲学讨论的记录附在吠陀的文献里,列于末尾,所以叫做"吠檀多",就是"吠陀的末尾",或照推崇它的说法说是"吠陀的终极"。

当公元前6世纪摩揭陀国兴起并统一恒河流域一些小王国的时候,又有许多哲学思想派别出现了。进行这类哲学辩论的人大都以出家修行为名,但不去森林中苦行,却在社会上游行教化,乞食为生。这一类人叫做沙门,以与传授吠陀的婆罗门相区别。据佛教文献记载,佛教以外的不同理论有六十二种。佛教本身也是当时的一派。这些沙门往往依派别结成团体,有组织和纪律。这

一点跟婆罗门不同。婆罗门大都是分散在社会上活动的,只有师徒传授和同种姓的关系。有在森林中建立一种类似村社的生活基地的,称为仙人,也没有组织。沙门却有了宗派组织,成为一种社会势力。这种沙门组织所形成的风气在后来长时期内产生了巨大的影响。

为什么这时大家会热心于抽象的宗教和哲学的辩论呢?当时生产力低下,一般人生活还困难,统治者和剥削者生活虽然比较富裕,也忙于巩固自己的统治;社会上阶级分化,矛盾严重,斗争不息。在这样情况下,一些脱离生产实际只靠社会养活的人,若只仗大家不懂的哲学辩论来取得信仰,维持生活,这是难以想象的。实际上,他们的理论正是当时社会条件的产物,对于社会上各阶级的斗争有很重要的实践意义。他们用一些当时的术语进行争论,现在看来很玄妙,那时却是社会上急需解决的思想问题。这一些表面上脱离实际的争论,本质上只是社会斗争在意识形态上的反映。

当时社会生活中的主要问题集中在两个方面:一个是怎样对待当前社会制度下各阶级的矛盾的问题。一个是怎样对待当前不断强化和扩大的奴隶制国家的问题。两者都是跟每个人的生活有密切关系的。无论是唯物主义或者唯心主义的什么哲学和宗教派别,都是在教导人采取某一种对待现实斗争的生活态度。从接受某一理论的实践效果就可以判断它有利于什么阶级。当时的理论既然是针对着实际问题,社会上的人也是根据它在实践中所起的作用,结合自己的利益,而决定反对或者拥护。这些派别自然尽力宣传自己的学说的实际利益以争取更多的群众。

经过长期的实践中的斗争和社会检查,在孔雀王朝的大帝国时代,社会和国家制度已经巩固下来,许多派别都被淘汰或者吸收、合并了,只剩下这样四大派:一是唯物主义的思想。尽管不能组织起来,而且文献也遭到毁灭,但进步思想是不能消灭的。肯定

客观物质世界，肯定现实斗争的思想仍然继续存在，而且有一些成分被那些唯心主义派别所窃取和利用了。二是改变了的婆罗门的各种思想和学派。这些婆罗门实质上抛弃了吠陀传统，吸取了反对方面的不少理论，构成了自己的各种思想体系，只在表面上还多少尊重吠陀传统，并且依靠所掌握的文化过活。三是佛教的各种派别。佛教从一种社会势力上升到依附国家政府的教会地位，从此逐渐脱离了原来的社会基础，终于在12世纪以后在印度绝迹了。不过它传到了印度国外，适应了当地的社会条件而发展，到今天还是一些亚洲国家里的有势力的宗教。四是耆那教。这是跟佛教同时兴起的宗教，不过没有得到佛教那样广泛的发展，到今天还有两个主要派别在印度继续存在。

这一时期的各派思想提出了新问题和新观点，有些观点通过了时间的考验，直接影响人们对社会生活的态度，为较多的人所接受，在很长的历史时期内产生了重大的影响，因而也对文学加上了不可磨灭的印记。综合起来主要是下面这几个观点：某些物质的和精神的元素构成世界的观点。正法的观点。轮回和解脱的观点。因果和业报的观点。不害的观点。修行、苦行和语言能支配客观世界的巫术观点。世界是变化不居和矛盾存在于统一体中的，含有素朴的辩证法因素的观点。这些观点各有来源，而且包括了复杂的因素，还往往随着时代进展，起着不同的作用，到后来还有一些发展和改变。

这些观点是了解传统印度思想所必须知道的，而且在现代印度思想中还有势力。我们将在以后论这一时期的文学作品时，就有关的思想加以说明。

总之，这一时代的统治思想，也就是统治阶级的思想，是用种种理论肯定当时的社会制度，力图证明阶级存在的合理，并且引导人民不要求变革和斗争。至于带有革命性的唯物主义和辩证法的

思想因素,民主性的因素,则是受到摧残和压迫以至歪曲的。但是当时人民的进步思想仍然通过文学形式表现了出来,而且即使在经过了反动文人的掺假以后还流传到了现在。

第三节 反映阶级斗争的庞大文献

由于生产力发展,整个社会生活比较以前的氏族和公社时期稍为富裕而且复杂,这一时期的文献大大增加了,文学上也出现了一些庞大的作品。这些都反映了当时的阶级斗争,并且是作为阶级斗争的武器而产生和发展的。这些都受着社会条件的制约,受着当时各种思想的影响,同时又对社会起着重要的作用。

村社的公有土地制度跟掌握全部土地的国家的矛盾,各阶级、阶层、社会集团之间的矛盾,是当时的社会内在矛盾。从原始的公有制进到奴隶制,出现了能在较大规模上组织生产的国家,这是一个进步。可是这个进步却给劳动人民带来了无穷灾难,并且产生了激烈的阶级斗争。各人都根据自己的阶级、阶层和集团的利益提出不同的要求,有着不同的思想感情。除了上面说过的比较系统化的一些思想派别和理论观点以外,这在文学上自然也有所反映。

奴隶和被压迫者仇恨奴隶主和压迫者,悲叹自己的命运,或者起来积极反抗,或者寻找绝望中的消极出路。剥削阶级一般地要求巩固城市,巩固并且扩大国家,消除被剥削者的反抗。统治者和贵族极力巩固自己的特权,扩大自己的利益范围,经常用战争劫掠达到目的。城市工商业者和一般自由市民赞成国家的对外扩张,也要求抵抗外来的侵略。落后部族和村社农民一般地反对战争,但希望有一个太平的统一国家。祭司和僧侣要求社会承认其特

权,争取群众的拥护,不愿意统治者和贵族侵犯他们的特殊地位。城市贫民力求维持平等地位,获得社会的无限供应,因而对贵族富豪的暴力压迫和悭吝深感不满。这种种含有复杂矛盾内容的呼声以各种形式表现了出来。宗教、哲学、文学都是表现的手段。最受压迫的奴隶和广大的劳动人民虽然被剥夺了文化,但是他们的反抗行动迫使剥削者作若干让步,减少一些对生产力的破坏;他们的活动和意志不能不反映在文化上;他们还用口头创作形象地生动地表达自己的思想意识,这也不能不为掌握文化的人所吸收以至利用。

传到现在的这一时期的印度古代文献,除了科学、技术、政治、经济等著作以外,都随着著作和保存它们的社会集团而分别归入一些巨大的总集。这可以分为两大类:一是染上了宗教信仰色彩的。这又可分为婆罗门祭司和佛教和耆那教的三种不同总集。二是人民中间流传的史诗。这共有两部。科学著作中除语言学的以外大都只保存在后来编订的一些新著作中,很少原封不动地保全下来。文学作品的现存形式也不完全是当年的面貌,不过基本上还是这一时期的产物,跟后来的作品有很大的区别。

祭司著作都附在《吠陀本集》后面作为各派对某一《吠陀本集》的注释说明,也被认为吠陀文献的一部分。这里面有不同的层次和内容。大体上是这一时期里前期(大约公元前 6 世纪以前)的产物。这是祭司们自相传授的各派内部读物。主要内容是对《吠陀本集》的内容和词句作一些神秘的歪曲的解说,对祭祀作很多繁杂的甚至是幻想的规定。总的思想是神秘主义的,但对当时的祭司说却有实用意义。例如其中祭司为王族服务进行祭祀的技术性的纪录,这显然是祭司的保持自己地位的工具,和广大人民生活几乎没有关系。这是他们向统治者讨价钱和愚弄一般人民的一个手段。这些人为王族及富豪服务并且幻想他们所规定的生活方式和

风俗习惯万古长存,因而基本上是反动的。不过,他们的著作,作为古代文献总集,还包括了一些他们为企图利用而保存的,或则是由于内部矛盾而产生的,或多或少带有进步意义的成分。

现在保存的佛教和耆那教文献中包括了这一时期和下一个时期里积累的,数量比祭司的文献更多的著作。其中最古的一部分属于这一时期的后期(大约公元前6世纪以后)。作为宗教,它们在不同的历史时期起着不同的作用,而其基本倾向当然是麻醉人民。不过当它们向腐朽的思想作斗争,力求获得人民信仰的时候,还含有一些进步成分;同时,为了向人民宣传,它们也不得不吸收民间文学的一些材料而加以改造利用。因此,这些宗教文献中有了文学成分,而且从正面或反面反映了当时人民的一部分思想意识。

史诗有两部,篇幅都很巨大,大体上都是这一时期的作品。创作出这样的大史诗,产生这样一种空前绝后不能再现的文学形式的典范,都足以说明社会比《吠陀本集》时代有了很大的进步,文学上达到了当时所能达到的一个高峰。史诗流行在整个社会中间,为各阶层的人所欣赏,因而也不可避免地要为各阶级所利用。口头传唱史诗的歌手在贵族宫廷和民间同样受欢迎,他们必然要努力使史诗能适应广泛的要求因而包括复杂的成分。史诗最后写定成为古典,这自然又是掌握文化的知识分子阶层的工作;于是整个史诗又蒙上了一层非一般人民所有的宗教、哲学色彩。这样复杂矛盾的内容是印度的两部史诗跟其他民族的史诗相区别的一个特点。从基本内容和所包括的许多成分看来,我们应该肯定它们本来是流行在人民中间,为人民所喜爱,在当时含有进步意义的作品。这两部史诗的体裁并不相同,内容和风格也有很大差别。它们对后代有极其广泛深刻的影响。

这一时期的文化中的一件重大成就是文学语言的定型或者说

规范化。

《吠陀本集》诗歌所用的语言，显然是在一个比较小的范围内而且经过知识分子修正过的通行文学语言。在经济发达而政治上也向更大范围的统一国家过渡的时候，各地语言的矛盾势必要求解决。社会上层和中层人物接触频繁，自然会形成一些比较通行的语言。这很可能要以原来文化较发达的地区的文学语言为基础。从《梨俱吠陀》的地理环境看来，这是当时印度北方地区靠西一边的文学语言。它成为进一步发展文学语言的基础。但是政治形势变了。北方靠东边的恒河流域内兴起了强大的摩揭陀王国。这不能不使这一地区的语言也得到发展。到孔雀王朝统一天下时，南方语言必然也发展了起来。但是当时究竟是自然经济占优势，是交通闭塞的局面；因此统一的文学语言还只是出生北方的统治者和上层人物的需要，南方还处于隶属地位。语言又需要长时期才能提高，而且和文化的发达有密切关系。所以原来已经形成的吠陀语言这时就成了新的文学语言的基础。不过这时它必须适应新形势的要求进一步定型或者规范化。东方的和西方的许多通晓吠陀的人在很长的时期内完成了这个任务。他们一方面用力研究这时只有较少数人能掌握的吠陀诗歌的语言，找寻它的内部法则，同时广泛讨论以原来的祭司语言为基础的通行语的规范化。文法家称自己所分析和制定规则的语言为“话”，以与“歌”即吠陀语言相区别。他们经过多年的辛勤努力，一步一步前进，一代一代提高，终于制成了一个使文学语言定型的严密的语法体系，并且把词汇也按照这一语法体系确定了基础和构词方法。这样就形成了以后全印度长期统一使用的文言——梵语。这对于印度在文化上的统一起了极大的历史作用。不过，正当这些人努力保护和巩固这一文学语言而加以规范化的时候，东方兴起了不受他们约束的新的文化势力，这就是不信吠陀的佛教和耆那教等等教派。宣传

这些教派的人虽然不能不受当时文学语言的影响,但是为了获得广大人民的信任,取得社会力量,他们更注意运用多数人的语言,特别是东方语言。当孔雀王朝 统一天下的时候,曾企图把这种新发展起来的通行语作为全国性的政治语言。阿育王留下的许多铭刻用的就是这种语言。不过这时梵语已经定型,拥有很大的文化势力。这一语言虽然比梵语语法简单,然而没有那样定型,而且没有传统文学作为基础,终究不能取而代之。这一时期内编订起来的佛教文献也不能不受到梵语势力的影响,而且其中还包括了不同时代、地区所产生的复杂的因素。结果这一批佛教文献有了独有的文学语言,称为巴利语。这在语法体系和词汇双方都跟梵语非常接近,只是语法比较简单(但包括了不少歧异形式),词的读音也比较简单,因而拼写不同。这两种文学语言以外,自然可能有比较通行于某一地区的其他语言,不过这时还没有发展到梵语、巴利语那样成熟的地步,没有什么文学作品流传下来。耆那教文献编集较晚,因此成分和语言比较复杂。南印度有的语言有较古的作品,但那也是公元以后才出现的。

第二章 吠陀文献中的神话传说

第一节 祭司积累的古代文献

四部《吠陀本集》编订以后，传授吠陀各派陆续编订起来的著作，一般都算作《吠陀本集》的继续，总称为吠陀文献。不过，现存的吠陀文献中，有些是晚出的著作，不应该算在这一时期的文献之内①。

这些著作中列在最前面的最早出的一类，是所谓梵书（或译婆罗门书）。这是各派婆罗门传授吠陀和祭祀仪式的讲义。在《吠陀本集》中已经有了这样的成分，如《黑夜柔吠陀本集》中的解释经文的部分。其实《夜柔吠陀》和《娑摩吠陀》的编订已经是祭祀用的手册，实际上是梵书的前驱。另一方面，现在叫做梵书的，有些也不是本来的梵书，如《娑摩吠陀》的一部分梵书和《阿达婆吠陀》的梵书。

传到现在而且已经刊印出来的梵书分属于传授吠陀的各派。它们又各有一种或更多的传本。属于《梨俱吠陀》的有两派梵书，属于《娑摩吠陀》的主要的梵书也有两派，属于"黑""白"《夜柔吠陀》的各有一派，属于《阿达婆吠陀》的只有较晚出的一种。这些梵书中最重要的是《梨俱吠陀》的《他氏梵书》（音译是《爱达罗氏梵

① 以下论述吠陀文献原书主要依据印度刊行的常见版本，并参照了一些欧洲刊本。

书》)和《白夜柔吠陀》的《百道梵书》。前者有四十章,后者有一百章[①]。

梵书既是各派祭司师徒传授的著作,当然内容集中在与他们的生活和社会地位有关的祭祀上面。印度传统认为这里面包括两种内容:一是祭祀仪式的规定,二是关于吠陀和祭祀仪式的说明。此外还有许多繁琐的讨论。

这些书里充满着神秘主义的枯燥的说教,并不是文学作品。不过其中还包括一些神话传说,而且散文文体也由此发展起来,所以在文学发展中仍有其地位。

这些书反映了奴隶社会里的统治思想的一部分,并且对以后的思想有着影响。从它们的少数神话传说和大量的凭幻想生硬联系的比喻里,也还可以看出当时的时代面貌的一部分。许多问题,当时讨论得津津有味,后代看来毫无意义,但作为历史遗迹,依然有一定的史料价值。

梵书的神秘主义思想主要是夸大祭祀的作用和祭司的地位。祭祀是祭司为统治阶级服务的重要工具,又是他们的生活依靠,所以他们每论祭祀都不忘说到祭祀主人应给祭司的布施(赏赐)。不过,这种腐朽的思想里面,孕藏着一个值得注意的重要的观点。这就是,他们认为,整个世界是按照某种规律结合起来的,因此人可以按照一定规律行动去影响客观世界。这样,神是没有什么崇高地位的,只不过是祭祀中必需的工具之一。祭神并不是求告神而是去支配神。神的意志不能支配祭祀,反而要受祭祀的支配。虽然在梵书中出现了创造世界的生主,但他并不是统治世界的主宰。这样的宗教仿佛是没有上帝的宗教。这是奴隶主和小王国君主还

① 以下论述中,《他氏梵书》原文据印度孟买版仿贝叶本,参考德国版罗马字本;《百道梵书》原文据德国刊本,参考印度刊本。

没有成为专制帝王的情况在头脑中的反映。祭司一方面为统治者服务，一方面还想控制他们。当然这种世界观是神秘主义的，在哲学上是客观唯心主义的，是反动的；但是它又包含着自己的反面，有可以和无神论相联系的思想因素。这使这种祭司的宗教和其他宗教有所不同，并且对紧接着起来反对它们的一些思想起了作用，主要是做了反面教员，但同时也传下来一些正面的思想因素，为后来的新兴哲学所吸收。

在神秘主义的解说中，梵书也透露了关于当时社会关系和物质文化的知识和见解。一些比喻，修建祭坛的细节，确定祭祀日期的方法等等，使我们可以看到当时物质生活的部分情况，以及数学（几何）、天文、历法、语言学的初步知识的水平。有的梵书里着重描写了"人祭"。虽然已经是象征式的说明，但还可以反映出奴隶社会里残酷杀人的情景。又如《百道梵书》第六篇的第一章第二节第二十五段里说到砌祭坛的砖时，把砖分为两种，一是特殊的，是贵族、武士；一是普通的，是平民。作者说："贵族特殊砖是吃者，平民普通砖是被吃的食物。只有当吃者有大量食物的时候，国家才能繁荣。因此，普通砖一定要很多。"看，这是多么鲜明的奴隶社会的统治思想。所以，说到梵书的神秘主义，不可理解为真能完全超脱现实的主观冥想，而应看做超不出现实范围的对世界和社会的歪曲的反映。在祭司们的心目中，宣传祭祀至上也就是祭司至上的神秘主义，有着与他们的生活密切有关的重要现实意义。向别人宣传脱离现实的思想本身就是为现实的阶级私利服务的。

在各派梵书后面的是各派的森林书，森林书的末尾又附有奥义书，两者有时连在一起。这两者往往只是梵书的续编。有一篇短小的奥义书还附在《阿达婆吠陀本集》的末尾。因为这类书籍在古代印度只是少数人口传的，所以它们不能有严格的科学的分别编排。不过这三种书仍然是三类，标志着梵书的思想向自己的对

立面转化。

祭司为了本身的利益,不断把祭祀弄得仪式更加复杂,规模越发宏大。这种对生产完全没有好处的花费成了统治者的负担,他们自然要提出抗议。在梵书里已经有了国王和祭司讨论祭祀的记载。《百道梵书》第十一篇里屡次提到一位有智慧的国王跟祭司讨论祭祀的意义,使祭司们很感困窘。这位国王在一部奥义书中又出现为重要人物,竟做了婆罗门的老师。《百道梵书》的这一篇中另一处还说到一个祭祀者(出费用的奴隶主)教训了祭司。更值得注意的是《他氏梵书》第二篇第三章第十九节里说:有一个女奴隶的儿子要参加一次大祭祀,被婆罗门赶到森林里,但他没有饿死,反而成了婆罗门不得不承认的著作吠陀颂歌的仙人。这样,一方面奴隶主来干涉,另一方面被压迫者起来抗争,祭司们不得不找寻出路。祭祀成为过时的废物,不得不被抛弃了。

森林书是据说只能在森林中传授的秘密的书。这里面否定了实际的祭祀,不提如何进行祭祀了,却发展了祭祀理论中的神秘主义。奥义书继续这个发展,成了哲学教科书和哲学讨论的记录。其所以秘密,其实并不尽是因为内容神秘,而大概是由于它正处在要对于不能不维持而又维持不下去的祭祀进行否定的过渡阶段。这时祭司们不能不故作神秘而且保守秘密。

奥义书后来成了一种同类型的书的总名。神秘主义和唯心主义的哲学家在这一时期以后还著作了许多。现在大概有一百多部。属于吠陀文献的古老的著作一般认为只有十三部。

由梵书、森林书、奥义书构成的吠陀文献,基本上是祭司积累起来的。它们的文体多半是散文的,是印度的最古的一批散文著作。不过中间也夹杂着诗。有的奥义书全篇都是诗体。

此外,叫做"吠陀支"的一些书其实是进一步发展的,企图总结当时科学成果的著作,实际并不隶属于吠陀。这些书多半是一种

“经”体，即便于记诵而难于了解的歌诀。一般把这些分为六“支”。一是关于祭祀和风俗习惯的。这里面可分两类，第一类的内容有两种：一种是一般祭祀的仪式提要，一种说明家庭里举行的生死婚葬等礼仪，还有一类是社会上各种人应该遵守的风俗习惯和法律，这发展为后来的各派法典。其余五“支”是：语音学、语法学、词源学、诗律学、天文学。不过现存的各种各样的经书并不都是这时期的作品。

吠陀文献中还有一些附录性质的著作。有关于《吠陀本集》中诗歌的读法的，里面是一些关于语音和语调的规定，是印度的最早的语言研究成果。另一些是目录和索引性质。诗体的《众神记》总结了语法讨论，列举了《梨俱吠陀》中神名和有关的诗，还简略提到一些神话传说。算做一个“吠陀支”（词源学）的，耶斯迦作的《尼禄多》里，除了语法讨论和词的解说以外，也包含了神名并提到一些神话传说。这些书大概是和奥义书差不多同时的著作，产生于公元前6世纪前后。

第二节　奴隶社会中的神话传说

梵书虽然不能算是文学作品，但是也有些文学的成分。作为最早的散文，它显示了《吠陀本集》中小量散文部分的发展。素朴的，有许多虚字的，常常重复的短句子，表明这是适合于口头传授的一种文言。这是它在文学形式的历史发展上的意义。在内容上它也保留了一些神话传说。

在《梨俱吠陀》里，天神也叫做阿修罗；到了梵书里，天神和阿修罗成为截然划分的两个敌对的阵营了。《他氏梵书》第一篇第四章第二十三节用神秘口气和祭祀术语叙述天上双方的争斗，反映

出人间的王国之间的战争：

> 天神和阿修罗争夺三界。那些阿修罗把三界造成城堡，正像强大的(国家)所做的那样。……众天神说："阿修罗把三界造成城堡了。我们也把世界造成对抗的城堡吧。"……这样他们就把这些世界造成了对抗的城堡。众天神说："我们举行围攻吧。他们用围攻战胜了大城堡。""好吧。"他们举行第一次围攻，就把那些阿修罗从这个世界赶出去了。

天神把敌人一步步从地上、空中、天上一直到年、月以至于日、时里赶了出去。接着，第二十四节说：

> 众天神害怕了。"随着我们的分裂，阿修罗会出现的。"他们出去商量。……他们这样出去商量了。他们说："啊！我们把我们的这些最心爱的身体寄放在伐楼拿王的家里吧。谁想违反我们的这个决定，谁想捣乱，他就不能跟这些(身体)合在一起。""好吧。"他们就把身体寄放在伐楼拿王的家里了。凡是在伐楼拿王的家里寄放了身体的，就是有了"质子"，有了"质子"的性质(制度)。因此说："对于有'质子'关系的不应该背叛。"因此，阿修罗没有出现。("质子"是作押当的儿子，我国战国及汉朝有同样情形。)

这不正是祭司们给那些国王们处理政治斗争的经验的变相记录么？《他氏梵书》的最后一篇(第八篇)正是关于为国王举行的祭祀(好比封禅大典)的。由此可见，祭司的祭祀和政治有深刻的联系，并不是单纯的宗教仪式。

关于妇女的地位，梵书里也有描述。例如《百道梵书》第四篇

第四章第二节第十三段中说：

> 因为酥油就是金刚杵。天神用酥油金刚杵打击自己的妻子，使她们弱下去。她们受了打击，弱了，就对遗产和自己的身体没有权利了。

这也是用祭祀的语言扼要总结妇女的经济地位的变化，还指出了这是斗争的结果。

著名的犬阳故事是这类文献中少有的比较完整的一个长篇传说。尽管祭司在上面涂上了一层宗教油彩，故事内容仍然暴露了当时社会上的深刻矛盾。故事的中心内容如下：

有一个国王有一百个妻子，可是没有儿子。他为了求子，向伐楼拿王许愿说，生下儿子就给他作祭祀的牺牲。生下儿子罗西多以后，伐楼拿向他要，他再三推托，一直拖延到儿子长大。这时不能不祭伐楼拿王了。罗西多拿起弓来逃进了森林。伐楼拿捉住了他的父亲，使他得了鼓胀病。罗西多听了，又从森林到乡村去。因陀罗化为凡人形象对他说：

> 不劳累的人没有福；
> 罗西多啊！我们听说过。
> 住在人群中的人有大祸。
> 流浪人的朋友是因陀罗。

这样一年一年他每次回去都在路上受到因陀罗的阻拦，得到一番教训。他听从了因陀罗的话，便行动不停，到处流浪。后来遇见了一个穷婆罗门，饿得要死。罗西多见他有三个儿子，便出钱买一个作替身。穷婆罗门舍不得大儿子，他的妻子舍不得小儿子，于是把

第二个儿子名叫犬阳的卖了。罗西多把买来的犬阳交给父亲。父亲得到伐楼拿王同意,用犬阳做祭祀的牺牲。祭祀时,没有人捆他,于是又出钱买通犬阳的父亲来捆他。没有人杀他,又出钱让犬阳的父亲杀他。犬阳想:"他们把我不当做人,要杀我。好,我向天神求救吧。"他唱颂歌求神援助。他连续唱了一百节《梨俱吠陀》的颂歌,捆绑松脱了,罗西多的父亲的病也好了。犬阳成了这次祭祀中一个祭司众友仙人的义子。他父亲又要他回家。他不肯。两人用诗句进行对话。众友仙人终于收下了他作大儿子。可是众友仙人的一百个儿子中,五十个大的不答应。他们受到父亲的诅咒,成为奴隶。所以许多国家的奴隶都是众友仙人的子孙。(《他氏梵书》第七篇第三章第十三节至第十八节,又见于一部经书,词句稍有不同。)

这个故事部分地反映出了奴隶社会中自由民落到奴隶境地的残酷情景,当时一定是一个很流行的故事,才会被祭司们改造过收进了自己的讲义,以求增加威望,扩大祭祀收入。(故事末尾说,祭祀时讲述这故事可以得多大福,听的人要给多少牛等等。)这故事里的许多诗句可能还保留着民谣的成分。以人为牺牲和卖子为奴是故事的核心,至于得救只是个附加的结尾。众友收养义子和咒子为奴又是另一个故事题目。两部史诗里也收了这个故事,但不如梵书里的完整,着重点也有所不同。

另一个关于洪呼王(补卢罗娑)和广延天女(优哩婆湿)的故事是来源很古而且后来还有发展的。《梨俱吠陀》第十卷第九十五首颂歌是这一对男女的对话,但是故事的背景很不清楚。《百道梵书》第十一篇第五章第一节里把它说成了一个完整的故事。内容如下:

天上的仙女广延爱上了洪呼王,跟他结婚时提出了条件,说是如果见到他的裸体就要立刻回天上去。天女本是和天上的健达缚

(伎乐天)在一起的歌舞女。健达缚要她回去,便用计在夜里去偷她心爱的两只羊。广延埋怨洪呼说,好像没有男子看家似的。洪呼便匆忙起身去追。这时健达缚们放出电光一闪,广延看见了洪呼的裸体,立刻回天上去了。洪呼不见了妻子,疯了似的到处找寻,终于在一个莲花池里看到了广延正和众天女一起化作水鸟(天鹅)游戏。洪呼求她回去。她不肯,最后才说,她离开时已经怀了孕,要洪呼过整整一年后,夜里再来和她见面并且取回他的儿子。一年后两人夜间会面了。广延告诉洪呼,第二天早晨可以向健达缚要求自己也成为健达缚。果然第二天健达缚满足了他的心愿,传授给他凡人怎样成仙的祭祀。

这个故事后来成为文学家所喜爱的一个典故。史诗和其他书里收了它,诗人迦梨陀娑还把这个故事写成一个剧本。当然每一次的改写都是染上了自己的时代色彩,加入了作者的意图的。在《百道梵书》里,洪呼显然本来是牧羊人,不像是个国王。情节只是个爱情受阻碍和被破坏的悲剧,至于升天的结局自然是个假想。不过人间天上有别,破坏力量来自天神,这还是带有社会阶级矛盾的反映。这和我国的董永跟七仙女的“天仙配”以及牛郎织女故事有类似的特点,来源只能是民间文学,不会是祭司的创作。虽然梵书里的故事不像我国同类故事那样突出表现社会的矛盾和斗争,但是这个饱含浪漫主义情调的,天人矛盾的恋爱故事仍然有现实的根源,无怪它长久成为作家进行艺术加工的原料。

梵书尽管以神秘主义为主导思想,里面还是透露了一点唯物主义的因素。例如关于世界起源的一些传说中,有一个就说,宇宙本来只有水,后来才在水中产生了“金胎”,逐步化为万物(《百道梵书》第十一篇第一章第六节)。这样的思想在主要是宣传唯心主义的奥义书里也还存在。

奥义书的主要内容是唯心主义哲学,但是在那些较古老的辩

论记录中也有些传说和寓言。辩论情况表明,有些现在看来很抽象的哲学问题当时却是社会上大家关心的,因而不会没有现实意义。不过一则时代相隔太远,二则经过了编书的人的写定,总会有所改动,所以成为干燥的哲学讲义了。尽管这样,它所叙述的辩论背景还是透露了社会现实情况。突出的事实是婆罗门以外的人不但参加了辩论,而且常占上风。国王胜过了祭司,而下层人民又能胜过国王。例如较古的《歌者奥义书》第四篇第一至三章里的故事:

有一个国王夜里听见飞在空中的天鹅称赞一个车夫,第二天就派人去寻找。第一次没有找到。第二次才发现他在车底下坐着搔痒。国王两次带着许多礼物去请教。那车夫把国王叫做首陀罗(下等种姓的人),给他讲了一段道理。他指出只有风(空气)是世界的本质,只有呼吸是人的本质。

显然,这位傲慢王侯的车夫的理论是有素朴的唯物主义倾向的。当然,这一类萌芽状态的哲学思想也有可能被解释或引导到唯心主义方面去。例如《歌者奥义书》第五篇第一章里的一个寓言说:

舌头、眼睛、耳朵、心(意识)和呼吸争论谁是最好的。它们去问生主。生主告诉它们做一次试验,看谁离开了能使身体陷于最坏的境地,它就是最好的。结果是眼瞎,耳聋,口哑,甚至心离开后也只使人像小儿一样无知无识,人还照样活着,其余四个也照样能工作。可是当呼吸一离开时,就把其余四个也拖走了,好像马一走动就把拴马的木桩都拖走了一样。所以呼吸是最主要的。

这寓言中的实验是依据现实的,但得出结论后,呼吸就神秘化了,转为不可见的灵魂之类了。

争辩这种问题可能是由于轮回理论的兴起。究竟人死了还会不会再生,信仰还是不信仰轮回,这是与当时受压迫阶级采取斗争

或忍受态度有关的一个带关键性的思想问题。

在另一部较古的《广林奥义书》里，我们可以看到关于人死再生的轮回理论，还有一切归于"业"(行为)的业报理论，还有欲望是行为的根本的理论。这样，现实生活中的幸福和痛苦只能是前世的由欲望产生的行为的报应，于是阶级斗争就在思想上被压下去了。这一套思想发展起来，成了统治阶级麻醉人民的反动理论，在印度历史上长期是人民的思想上的枷锁，连我国也受到过影响。

这两部奥义书都是比较古老的。这里面反映出了思想斗争和阶级斗争，跟较晚的唯心主义者专门著作的奥义书有所不同。例如《广林奥义书》中那位宣传业报的人就碰见一位对手，提出人死后全身的物质和精神都分散到宇宙各方面去，人不再存在的理论(第三篇第二章)。《歌者奥义书》里说到一个去学道的青年不知道自己的族姓，他对老师说，他母亲告诉过他："孩子！我不知道你的族姓。我年轻时候做仆人，走了很多地方，有了你。所以我不知道你的族姓。"老师便收留了他，说："不是婆罗门说不出这样的话。"(第四篇第四章)

诗体的《众神记》[①] 里提到的一些神话传说也零星地简略地反映了社会斗争。例如第四章第二十一颂说："侍候长暗仙人的奴隶们厌倦了，就把那个瞎老头捆起来投到河水里去。"从《他氏梵书》第八篇第四章第二十三节里，我们知道这个仙人正是给一位皇帝举行登极典礼的国师。《众神记》接着说：有一个奴隶想用刀杀死这个仙人，可是自己死了。仙人把这人弄死之后，被水冲晕了，却还奋力挣扎，终于被河水冲上了岸。当地的国王又给了他一个女奴隶，她为他生了许多儿子(第二十二颂到第二十五颂)。这是奴隶对奴隶主进行个别斗争的被歪曲过了的反映。《众神记》里还

---

① 原文据英人校刊本，美国版，参照印度加尔各答刊本。

说到下面这些故事:工艺之神陀湿多收三个利普作徒弟,以及他们的成功(第三章第八十三颂到第九十颂),两位仙人之间的仇恨(第四章第一百十七颂到一百二十颂)。国王因祭司驾车子压死了小孩而责备他,以致得罪了他(第五章第十四颂到第十八颂)。仙人的儿子求婚公主,被国王和王后拒绝,终于成功(第五章第五十颂到第八十一颂)。祭司因祭祀失败被国王抛在深坑里(第五章第八十二颂到第八十四颂)。仙人因为夜里使伐楼拿王的狗不叫不咬而被他捆绑起来(第六章第十一颂到第十五颂)。值得注意的是《梨俱吠陀》中的故事在这里有了发展。洪呼王和广延天女的故事,《众神记》中的记载和《百道梵书》所说有些不同。《众神记》说拆散婚姻的是因陀罗,最后是天女说:“你在这儿现在得不到我,要再得到我只有在天上。”并没有团圆(第七章第一百四十七颂到一百五十二颂)。这或者更接近于人民的想法。沙罗摩和波你人的故事也有了补充:起先说是波你人偷了因陀罗的牛,因陀罗才派沙罗摩去追查。波你人在谈判时给沙罗摩牛奶喝。沙罗摩回去后说没有看见牛。因陀罗生气踢了她一脚。她吐出了奶,吓得逃到波你人那儿去。因陀罗跟着她的踪迹去消灭了波你人。(第八章第二十四颂到第三十六颂)

《众神记》虽是诗体,却是为解释《梨俱吠陀》而作的,故事顺序依照所解说的原诗顺序,不断征引原诗词句,打断叙述。故事也是简单的,只偶然夹杂着一些有文学性的诗句。但是它的诗体和语言已经类似史诗;可见当时史诗产生的条件已经成熟,大概两部史诗都已经出现并且流行了。

吠陀文献里的思想和神话传说证明了上古印度人民的智慧和才能。在这样的阶级斗争复杂化而文学传统已有发展的时代里,反映整个时代的伟大文学作品必然从人民中间产生出来。那两部篇幅巨大的史诗就是证据。我们将在下面作较详细的论述。

第三章　大史诗《摩诃婆罗多》

第一节　人民的长期集体创作

大史诗《摩诃婆罗多》是古代印度人民的伟大创造。它突出反映了整个时代的精神面貌，强烈表现了种种社会斗争的情景，成为当时的包罗万象的知识总汇，给予后代印度以极大的影响，并且影响到了它的一些邻近国家。

这部大史诗是奴隶制王国纷争时代的产物。它最初可能是民间流传的一篇史诗；随着时代进展，它不断吸收各种成分，丰富了内容，也增加了复杂性；最后大概还经过一些知识分子的专门编订加工，成为一部庞大的著作。这个过程总要经过很长一个时期。在大致有了定本之后，它还受到传播和抄写的人们的修改和补充，以致现在印度南北各地的许多写本彼此还互有歧异。现在这部史诗的第一部分里提到当时有两种传本流行，一是简本，一是繁本，还说到有三种本子开头都不一样。现在的传本无疑是属于当时的繁本。不过从基本内容看来，它仍然是公元以前相当久的作品，是奴隶制时代的文学概括。

古代印度并不把这部大史诗叫做诗，而是叫做“历史传说”。吠陀文献中提到这一类作品，甚至说这是“第五吠陀”。在那些文献中，我们看到吠陀的神话传说已有新的发展。大史诗本身也明确说到唱这史诗的是苏多，就是歌人。这种歌人是父子相传，到处唱诗的。他们也为国王、贵族作职业的歌手；也可能在主人打仗时

随他们上战场做驭马的车夫,所以苏多又是御者。这些跟人民有密切联系而又了解国王、贵族政治斗争生活的歌人便是史诗里面主要成分的搜集者、加工者和创作者。许多历史传说由他们编成诗歌,保存并且传播。他们是自由人,但不是上等人。这样的社会地位决定了他们的作品的基本倾向。在这些历史传说作品上继续进行加工修订的明显是一些仙人,也就是知识分子——婆罗门。他们把自己的观点陆续加了进去。这样的过程到最后使大史诗形成了现在的复杂矛盾的状况。

不过大史诗并不是故事的简单堆积。它是在一篇史诗的基础上加工的,而且它所经过的修订也是为了某种目的要求它更加完整和丰富的。因此,整个说来,它的结构是完整的,故事情节是有骨干而且有血有肉的。就两千几百年前所能达到的水平说,这是一个光辉的成就。这当然不可能只是个别人物的天才创造,而应当作为印度人民集体智慧长期活动的结果。也正因为它包孕着群众的力量,所以反映的社会面貌能够比较全面。

大史诗里说到作者是一位广博仙人(毗耶娑),这个仙人自己也在诗中出现为一个角色,甚至还被说做吠陀和许多其他圣典的编著者。这自然只是一个不可靠的传说。但是我们不能因此认为大史诗是偶然的,自然生长的作品。从作品本身的艺术构成可以看出,曾经有不少有才能的作者在个别的故事或则全书上有过贡献。

大史诗的编订层次在几个明显表现出较大加工的重要地方可以看得出来。

全书第一篇就有编者所提到的三个不同的开篇。一开始说,熟悉古代传说的苏多(歌人)或他的后代,在游历了古代大战场之后,在一个森林中见到了举行十二年祭祀的一群仙人。他应仙人们的请求,把自己在一次蛇祭上所听到的大史诗全部重唱一遍。

可是他并没有立刻就进行歌唱全诗内容本身，却说诗有几种本子流传，随即唱出了骨干故事的梗概。这是书前面的提要。接着他又把每一篇的内容和份量详细介绍了一遍。这好像是全书的目录。这以后还没有进入本文，却忽然插进一篇另外的故事，里面实际上结合了几个故事，最后才归结到镇群王要替被蛇咬死的父亲报仇。这明显是利用另外的故事加上去的全书的一个较小的"楔子"，企图补充说明蛇祭的由来。这样结束了第一个开篇。接下去又大同小异地重复第一个开篇，又是苏多见到仙人，应他们的请求唱大史诗。可是下面还不是史诗本身，而是蛇族的故事。这里面还穿插了许多小的插话。主要内容是：首先借大鹏鸟对蛇的仇恨描写了一族怎样成为另一族的奴隶，最后得到自由而决心报仇。大鹏鸟的母亲做了蛇的母亲的奴隶，因而大鹏也成为奴隶，必须服从和侍候众蛇。这分明是以鹏(鹰?)蛇为图腾的两族斗争，同时又是阶级斗争，不过现在已经在社会斗争上面加了宗教迷信的浓厚色彩。这以后才是蛇王寻婿救本族的灭亡，以及咬死老王与镇群王结下仇恨。镇群王行蛇祭要消灭蛇族。蛇王的外甥，一个仙人，救下了蛇王和蛇族。这样结束了第二个开篇。第三个开篇又把大史诗称颂了一番，然后才说到婆罗多王的父母的故事，这才真正开始了"伟大的婆罗多族的故事"——《摩诃婆罗多》。可是通常叙述大史诗的故事都从书中最老的英雄的出生说起，这已经快到第一百章，第一篇只剩下后一半了。

第三篇是叙述五位英雄兄弟在森林中被流放十二年的事。十二年间他们游行各地，听到了不少的故事。这成了全书中插话最多的一篇。

我们从第一篇、第三篇可以看到，一个完整的故事诗怎样吸收许许多多其他故事。编者不肯放过每一个他认为有意义的民间传说，努力把它安插进去。

第十二篇和第十三篇是另外一种修订补充的情况。诗中所叙述的一次大战在第十一篇中已经结束,到第十四篇才接着说战后的情节。这中间的两篇是战场上临死的老族长向胜利的新王传授统治国家的道理。这也可能是本来有的一段情节。可是现在它的篇幅却几乎占了全书的四分之一。这决不是由于吸收民间故事而膨胀的。这里面也有许多小插话,但主要内容是统治阶级所需要的包括政治和宗教的法典。补充这一部分的人显然是祭司和其他跟统治阶级有关的人。

这突出的四篇的情况恰好集中表现了构成全书的三种成分:一首英雄史诗,大量的民间传说,祭司和其他知识分子的非文学的著作。这也显示了大史诗编订的三个层次,可能也大致表示了它的膨胀过程。

大史诗的文学内容是古代印度文学发展中一座光辉的纪念碑。它在思想上和艺术上都和以前的吠陀诗歌大不相同,前进了一大步。这是印度人民群众和他们的诗人、歌手的伟大成就。

第二节 激烈的政治斗争和复杂的社会生活的图画

大史诗《摩诃婆罗多》形象地概括了印度在奴隶制王国纷争时代的主要面貌,并且在一定程度上表现了当时人民对国家的愿望。

大史诗的中心故事是以印度北方一个婆罗多族王国的内部政治斗争为线索,而描写了牵连整个印度的一场大战争。它在全面叙述这场大战的前因后果和变化过程中,涉及了当时社会上的各方面的斗争。尽管它所写的人物多半是统治阶级的,政治斗争也只是统治者互相争夺政权的斗争,但是它仍然反映了当时人民的

基本观点。这样的战争是整个历史时期内对人民最有利害关系的大事，是政治斗争的集中表现。人民对于这一类的斗争自然有自己的看法。他们深深仇恨帝王、贵族、奴隶主的嗜好残杀、侵略邻国、欺凌弱小、贪得无厌、破坏生产、蹂躏人民等阶级特性，而从另一面又赞美英勇抗敌、关心人民、繁荣经济的理想的统治者。这一类的观点流露在全书之中。

这部大史诗的现在传本号称有十万颂，经过整理校订后可能只有八万多颂。一颂是三十二音的一节诗，分为双行，作四句念，因此大略接近十几万行或三十多万句诗。诗的开头说本来还有两万四千颂和八千八百颂的简本，还有一百五十颂的提要。不过传统列举的这些颂数很可能是照古代印度习惯只算全文音节数的计算法，并不等于诗节数。全书分为十八篇，各篇有长有短。每一篇中又分成一些章，用另一些篇名分别概括若干章的内容。大小篇合计将近一百篇。各地传写的本子很多。根据所有已发现的写本整理校订成一个新的本子（即"精校本"）是一件巨大的工作。印度的许多学者从1919年开始集体进行这个工作，过半个世纪才完全出版。此外，被称为第十九篇的《诃利世系》实际是独立著作，虽然附在后面，但不是大史诗的组成部分。

下面依照十八篇的顺序说明一下主要故事的内容①。

第一篇是《初篇》。在目录、提要和楔子性质的一部分以后，叙述了婆罗多族的先世，主要是婆罗多王的父亲豆扇陀和母亲沙恭达罗的故事，以及迅行王（耶耶提）的故事。随后是福身王和恒河女神结婚生出英雄毗湿摩的故事。在第一百章（精校本的章数，下同）中才开始了婆罗多王后代的两大家族的故事。毗湿摩的两个

① 以下论述中，原文据印度浦那版"精校本"（一至六篇），其余部分主要据印度浦那版附青项注本。

弟弟的儿子生下来了。大的是个瞎子,名叫持国,小的名叫般度。持国生了百子,长子是难敌。般度有五子。老大叫坚战,老二是怖军(音译是毗摩),老三是阿周那,最小的是一对双生子,偕天和无种。这五兄弟的母亲在出嫁前还有一个私生子,名叫迦尔纳。迦尔纳一生下来就被抛弃,一个车夫收养了他,他成为车夫的儿子。

般度做了国王,做不久就在森林中死去了。持国继承王位。请了一位精通武术的婆罗门德罗纳教这些孩子武艺。阿周那的武艺最好,引起了难敌的嫉妒。难敌收罗了武艺高强的迦尔纳来同阿周那对抗。坚战长大了,应当继承他父亲般度做国王,持国应当退位;但是持国的长子难敌不肯,要霸占王位,将来自己继承。于是纠纷从此开始。

大史诗所叙述的这一家族矛盾的情况,包含了许多古老的风俗(例如传弟和传子两种世袭制度的矛盾),透露出氏族社会的一些事迹,许多是后代所讳言(例如婚前生子和借种生子),因而加上了一些神奇的解释。

以难敌为首的一方被称为俱卢的后代,俱卢族。以坚战为首的五兄弟被称为般度的后代,般度族。难敌同坚战的矛盾不是个人斗争而是两家族间的冲突,是贵族的内部矛盾。

第一次大冲突是俱卢族用阴谋消灭般度族而没有成功。难敌修了一所用易燃材料造成的紫胶宫,让般度族五兄弟和他们的母亲去住,准备放火烧死他们全家。不料有人通风报信,因而他们在宫中挖了一条地道,到期把监视和主持纵火的人烧死在里边,自己由地道逃走,隐姓埋名,住在民间。

故事背景由宫廷转入了社会下层,诗人这时以民间歌手的口气唱出了怖军的两段故事。怖军杀死了一个凶恶的罗刹(妖怪,有时实际指的是落后的部族),跟他的妹妹结婚,生了一个孩子。当五兄弟奉母亲在一个城市里过着困难的乞讨生活时,有一个吃人

的罗刹祸害人民，要人民轮流送食物和一个人给他吃，作他“保护”人民的报酬。原来的软弱的国王不能为民除害。五兄弟所住的一家轮到送人去死。他家很穷，没有钱买人代替。怖军便代替他家的人去给罗刹吃，却把罗刹打死了。这故事表现了奴隶社会的人民的苦难和愿望，同时把怖军画成了英雄形象。

故事转到了另一个国家。公主要举行选婿大典了。参加的贵族要按照苛刻的条件表演武艺，竞赛胜利，才能中选。隐姓埋名的阿周那达到了要求，又战败了所有贵族，得到了公主，但同时也暴露了自己。兄弟五人合娶了这位黑公主，得到了一个强大的国家作他们的后援。难敌一方发现暗害的阴谋失败，经过讨论，只好请五兄弟回来，分给他们一半国土，让他们到荒芜的地方去建国。他们建立了一个新的繁荣的城市，就在现在印度的首都德里一带。

接着是诗中英雄阿周那和另一个重要人物，神化了的英雄黑天的形象的突出描写。阿周那“自愿”放逐，又结了两次婚，到了黑天的国家，用劫掠婚方式抢走了黑天的妹妹，结了婚，而且又得到一个强大的盟国。阿周那和黑天火烧大森林，开辟国土。第一篇到此结束。

第二篇是《大会篇》，说的是双方斗争的一个重大转折点。一开头是阿周那在森林大火中救出的一个阿修罗为新城建造宫殿。这是对异族奴隶的建筑工程技术的歌颂。接下去是坚战要称霸，因而必须打败一个囚禁了许多国王的强大的对手。这由怖军的勇力和黑天的智慧办到了。五兄弟征服四方后，坚战举行大规模祭祀称帝。在典礼进行中发生争论。黑天把一个桀骜不驯的国王杀了。难敌定计用掷骰子骗局胜了坚战，使五兄弟和妻子都成为奴隶，还在大殿上当众侮辱了黑公主，结下深仇大恨。最后是五兄弟和妻子黑公主流放森林十二年，第十三年还要躲藏起来，如果被发现了，就得再流放十二年。

这一篇是以政治斗争为主。诗中对强暴的统治者加以谴责,对被侮辱者表示同情,对惩暴的英雄作了歌颂。

从第二篇的贵族政治斗争场面转入第三篇《森林篇》,诗中展开了印度各种社会生活的图画。乡村是主要背景,仙人是重要人物,主题变为被侮辱和受压迫的人怎样战胜苦难。前两篇里,作者主要表达对统治阶级内部斗争的看法,赞扬了比较有利于人民的统治者,而谴责争权夺利不顾国家前途的暴君。在这一篇里,诗人更广泛地表示了对一般生活的态度,同情弱小的受苦受难者的反抗和最后胜利。一开始在描写五兄弟的艰苦生活后便写出双方情况的对照。胜利的难敌一方辩论今后怎样办,在成功中已经埋下了失败的种子。失败的坚战一方也讨论今后的复仇,在苦难中仍然坚持着胜利的信心。欺压人的众叛亲离,受侮辱的得到各方同情。阿周那上雪山求神,在跟大神战斗后得到了神赐的武器(法宝)。流放期间的漫游使他们听到了各地的许多传说。他们还救过在劫掠战争中被掳的难敌等人。黑公主曾被一个国王劫走,也终于得救。

十二年过去了,第四篇《毗罗吒篇》写第十三年的情况。故事背景又转入宫廷。坚战等人化装逃到另一国去,在国王毗罗吒的宫廷中充当各种仆役。诗人借此揭发了王宫中的阶级斗争。国舅要侮辱当宫娥的黑公主,怖军暗中冒充黑公主,跟他决斗,把他杀了。第十三年将完的时候,难敌等人出兵到这一国来劫掠牲畜。这一弱国无力抵抗。五兄弟便挺身出来帮助,打退了强敌,却因化装的身份低微仍然受到国王和贵族的轻视。这一战暴露了他们的真面目。恰好期限满了。阿周那和国王结成儿女亲家,又得到了一个盟国。

直到现在,般度族的五兄弟除了一度做新国家的统治者以外,总是以平民身份出现的,而且他们的行踪很广,因此当时印度的社

会生活得到比较广泛的反映，而诗人的生活知识和思想观点也有多方面表现的机会。

第五篇《备战篇》集中描写王国纷争中的激烈政治斗争。开始便是般度族和盟国会商斗争步骤，接着以两个事件说明双方争夺盟国。难敌一方是强大的，然而他以诡计取胜，霸占国家政权，欺凌弱国，侮辱妇女，蛮横无理，贪得无厌，因而内部意见不和，彼此明争暗斗。坚战一方是一些小国，力量弱得多，但是团结一致，有决心，有信心。他们坚持索回国土，而霸占者坚决不让，战争是不可避免的。两个阵营在备战同时进行了外交斗争。先是难敌一方派人谈判。后来坚战一方派黑天去谈判。谈判破裂。双方挑选统帅。难敌派人送去了傲慢的宣战书，得到了对方全体一致的强硬不屈的答复。由于难敌一方的统帅是老将毗湿摩，末尾便叙述了他的故事，伏下他以后阵亡的线索。

这一篇写的本来是政治性很强而戏剧性也很强的，矛盾冲突很多的，暴风雨前夕的景象；但是主要人物黑天被认做大神的化身，以致有了一些颂神的成分，而且当时关于统治阶级内部斗争的许多政治见解也有很大的局限性。尽管如此，整个看来，这还是古代印度以大量篇幅直接写政治外交斗争的重要文学作品，而且主要的倾向是有进步意义的。

从第六篇到第十篇写大战的全部过程。难敌一方连丧四次统帅，终归失败。每一篇写一个统帅指挥期间的战况。大战共进行了十八天，几乎所有国家都卷入了战争。现在德里附近，当时叫做“俱卢之野”的一块地方，便是战场。描写大战的诗篇改用了老王持国的御者的口气。他向瞎老王报告战情，因此战争场面成了当时亲眼看见的生动的现实，而不是久已过去的故事。为了使这个处理能够合理，诗人说那位御者得到仙人帮助，所以能亲眼看到战场上的一切。这在古代印度的人看来，自然可以算是一个“合理”

的解释。

第六篇《毗湿摩篇》把全诗的重要人物老英雄毗湿摩放在突出的地位上。在这位英雄身上,诗人一直强调着无可奈何的矛盾,这时矛盾发展到了顶点,他不得不死去了。这种矛盾是:他不赞成难敌的行为,可是还得为他作战;他同情坚战一方,却不得不和他们为敌。他作为全族中年岁、辈分最高的人,应该制止这场战争;但是他又是俱卢族的元老,不能不为俱卢族效忠。他英勇无敌,又受到尊敬,然而被逼着去屠杀后辈。这样,他只好寻求死亡,最后被射而不还手,等于用自杀逃出了战争。所以他又聪明,又糊涂;又勇敢,又软弱;又可以受到同情和尊敬,又不值得同情和尊敬。这一类型的矛盾在古代统治阶级中,在奴隶主和封建主王朝中的老臣、老将身上,是常有的。诗人对这个人物的矛盾方面给了同情的描写,但也借他自己和别人的嘴讥讽了他的软弱。大史诗的作者之一(或一部分)在这里找到了一个宣传所谓正法的机会,提出只依照社会地位尽责而不问结果的哲学,作为巩固社会阶级秩序的思想工具。毗湿摩在战后被写成说教者,也正由于他本身就是一个实行这种教义的榜样。

毗湿摩做了十天的统帅。大史诗作者像写历史一样一天一天叙述战事的发展,分别描写许多英雄人物的战斗。作者很熟悉古代的战争,他能很有条理地写出复杂的战况,而且具有掌握并且表现主要人物的不同性格的能力。在描写实际战斗时不免有许多夸张,一方面这是古代的一种艺术手法,一方面也可能是由于作者本人并非战士。写战争的篇幅中最主要的优点是他认识到战争和政治的不可分,因而不只是写打仗,而且经常讨论到战争的政治意义。一开始是军力较弱的般度族打了败仗,但是随即转败为胜。关键在于难敌一方人心离散,矛盾重重;而坚战一方则团结一致,坚决,勇敢。难敌的大将迦尔纳不肯在毗湿摩手下作战,站在一边

旁观；坚战的弟弟阿周那一有矛盾心情，黑天就立刻给他解决。诗人描述了难敌和毗湿摩互相埋怨。统帅毗湿摩告诉他，他发动的战争不合正义，不能取胜；难敌怪统帅不肯尽力，心向敌人。这样，胜利或失败并不决定于军力的强弱而决定于战争的性质，决定于本阵营的团结或分裂，人心的向背。作者把这一点思想形象地而且夹叙夹议地表达了出来。这当然还是模糊的，而且夹杂了出于宗教迷信的解说；可是在两千多年以前这种观点不能不算是卓越的政治见解。

第七篇《德罗纳篇》叙述德罗纳当统帅的五天战况。德罗纳有着和毗湿摩类似的矛盾，双方首领都是他的学生，他也不赞成难敌，不愿作战；不过他又与毗湿摩不同，他打仗是受雇佣的，还有报恩的思想。他虽然武艺超群，结果还是被对方用计杀死。这一篇里突出描写了两个青年英雄，一个是阿周那的儿子，一个是怖军的儿子。两人都阵亡了，但不是由于武艺不精或勇气不足，而是因为孤军深入敌阵，受到包围，和中了敌人的法宝。阿周那为子报仇的大战是本篇的重点。这一场战役中双方都死了很多大将，战争已经趋向于结局了。

第八篇《迦尔纳篇》叙述迦尔纳继任统帅的两天战况。许多人都阵亡了。最后迦尔纳也被阿周那出其不意地杀死了。俱卢族大军的三员统帅都是被黑天用计杀死的，不是战败的。照现在的史诗即最后修订的本子看来，作者是把黑天当做神，归之天意。如果原来没有把黑天作为神的化身时也是这样，那就是作者用事实指出了战争中力不胜智，“兵不厌诈”。

第九篇《沙利耶篇》叙述最后一任统帅沙利耶的阵亡和大战的结束。这是第十八天的战局。难敌全军覆没，逃到了一个湖边。怖军等人追踪而来。在这最后一次的战斗中，诗人提出了对难敌的评论。双方争辩了一场，终于是怖军击倒了难敌，而诗人借书中

人物的嘴把这些人,包括黑天,都骂了一场,对这次统治阶级的内部斗争表示了厌恶。

大战结束了,但斗争还不算完结,难敌一方还剩下三员大将,这三人定计偷营劫寨,一夜之间消灭了般度族的残军,只剩下不住在营中的五兄弟和黑天。垂危的难敌听到这个双方都灭亡的消息后死去。大战的结果是参加战斗的只有九人活着。作者借着黑天的嘴诅咒那怯懦而残酷的偷袭的人永远孤立,永远被排除在人类以外。这是大战的余波,构成了很短的第十篇《夜袭篇》。

第十一篇也很短,叫做《妇女篇》,主要描写战后双方妇女出来哭亲人的情况。作者在这一篇里宣传了宿命论。他同时也表示了对这种统治阶级内部混战的憎恨。这样的和平主义是可以理解的。在奴隶制小王国连年混战的年代里,人民对战争自然会作出这样的判断。这一篇的情调因此同前面的不大一致,表现出不需要又不参加战争而受到战争灾害的人(这儿是死者的家属,妇女)的感情。

全书中最长的一篇是第十二篇《和平篇》。第十三篇《教诫篇》也很长。前面已经说过,这两篇里虽然有些小故事,主要内容却不是文学性质的。

剩下的五篇都很短。第十四篇《马祭篇》,说的是坚战即王位后,举行称帝的马祭大典,派阿周那远征,统一天下。第十五篇《林居篇》,说瞎老王持国和妻子以及坚战五兄弟的母亲到森林中隐居,后来被火烧死。第十六篇《杵战篇》,说黑天的全族自相残杀,归于灭亡。第十七篇《远行篇》,说坚战五兄弟把国家交给孙子统治,带着黑公主去登雪山(喜马拉雅山)修道;最后死得只剩坚战一人和一条狗,天神因陀罗接他升了天。第十八篇《升天篇》,说坚战到天上看见难敌等人,而他的弟弟等人却在地狱。他表示不愿与敌人同住天堂,只愿和亲人同处地狱。结果是他和所有的死者都

升了天。在这一个团圆结局中还表现了一次两种思想的斗争。一是不分敌我的博爱思想，一是敌我分明，坚持自己人团结对外的思想。作者虽然用天神的口吻作博爱的说教，但所描写的英雄坚战却是反对这种泛爱思想的代表。

从以上所介绍的主要故事轮廓也可以看出，这部大史诗的确概括了印度的整个奴隶制时代的主要面貌，突出表现了时代的矛盾，集中传达了当时的各种思想。它没有明确表现奴隶和奴隶主的尖锐斗争，这是它的局限。不过国家的政治、军事和一般社会生活的重要方面都得到了有力的描写。在两千几百年前，这样的艺术概括能力是惊人的。它不愧为印度人民的伟大的民族史诗。作为一个永不再来的时代的文学遗产，这是他们对世界文化宝库的一份重大贡献。

第三节 思想内容的分析

这部由许多人长期修订补充而积累起来的大史诗究竟是为什么人的呢？作者的立足点是在什么阶级一方面呢？他们对待当时人民的态度怎么样呢？要给这部大史诗作一个评价，不能不考虑这些问题，而且首先要分析它的政治思想内容。我们由此才能看出它在当时所起的作用以及对今天的意义。

大史诗是一个复杂的集合体，但是它的中心故事和主要的内容是有一贯性的；而且修订、补充、加工的人们也是抱有一定的目的并且有共同点的。所以一方面不能作笼统的判断，一方面也不能说它是杂乱无章。它包含了许多矛盾成分，但它又是一个统一体。它是一部依据基本上一致的思想反映印度奴隶社会时代面貌的巨著。

现在我们把诗中的第十二篇和第十三篇以及同类的说教和立法的成分撇开,暂时也不管那些各氏族的传说以及自成结构的插话,只就主要部分的政治思想作一次分析。

大史诗的来源是奴隶制王国分立而趋向统一的时代的社会生活,主要是政治生活,因而所写的情节和人物集中在王国的统治阶级的内部斗争以及各王国之间的斗争方面。照诗中所说,描写战争的一部分是国王的御者(也可能是歌人)唱给国王听的,而全诗则是在国王的祭祀大会上第一次唱出来的,现在我们见到的诗又是一个职业的歌人唱给森林中的仙人们听的。诗的内容既是国家政治生活,争夺政权的斗争,活动人物以至诗中所说的唱者、听者又都是和掌握政权的阶级有关系的人;因此,大史诗首先是政治诗,创作目的是为了在政治上起作用。这可以说是当时的一部诗体的《资治通鉴》,即政治教科书。作者是一些对王国政治斗争情况很熟悉而且很关心的人。

在奴隶制时代的社会中,除奴隶而外,城市自由人中的平民、穷人、手工业者、商人,还有广大的村社中的人(包括一部分住在森林中的所谓仙人),都不是统治者而是人民。他们不能对国家政治生活不闻不问,不能不关心到影响自己生活的政权斗争和战争,不能不有自己的政治态度,不能不用当时可能的某种方式各以不同程度参加政治斗争。大史诗的作者自然会受到这样的斗争的影响,如果他们的作品只是为了极少数的统治者,歌颂剥削,赞美压迫,提倡混战,那就一定不会得到人民的批准,经不起时间的淘汰。只有当他们的作品中多少表现了人民的观点时,人民才会接受而长期流传。因此我们在这部广泛传诵的大史诗中可以看到不少符合当时一般人民利益的要求和愿望。作者的基本观点是属于人民一方面的。

从最基本的事实的处理上可以看出作者的政治态度和思想倾

向。

从题材的选择和处理方面看，大史诗所写的故事不是一般的王国内争，而是显著对立的两种统治者的斗争，是弱小的对强暴的，受侮辱损害者对加侮辱损害者，遭遇流放迫害因而接近人民的贵族对高踞王位骄横残暴的贵族的斗争。作者的同情一直在受难者的一方，只在个别地方有回护掌权者的处理。作者所揭露并惩罚了的主要人物难敌是个暴君，而其他几个受到作者谴责而且归于毁灭的贵族国王也都和他属于同一类型。有的囚禁许多王族称王称霸，有的夸耀贵族出身看不起平民，有的抢劫他人妻子，这都是代表贵族和奴隶主的阶级特点的。反之，作者所认为正义的一方，般度族的五兄弟，则是另一种情况。他们的出身是可疑的：血统不清，在森林中长大了才来到都城，对于当时贵族的娱乐（掷骰子）一窍不通。他们的经历也是特殊的：逃亡成为乞食的婆罗门，受骗成为奴隶，流亡住在森林，避难成为马夫、厨师、跳舞教师、宫廷清客和宫娥。他们在被流放时，有无数平民远送；在统治国家时，披荆斩棘，建设新城，使经济繁荣，杀了一个暴君才得到皇帝称号。他们进行战争是在谈判破裂后，不得已才为保卫自己的权利和荣誉而战。这些人同样有贵族的阶级性，但是由于受到迫害，他们的利益在某些点上与人民的利益相符合，甚至他们自己也做过平民，以至于奴隶。这是整个史诗的无可争辩的基本事实，作者在选择、处理和描写这些事实时，明确表现了自己对待对方矛盾的态度是奴隶社会中的平民和破落贵族的态度。

作者的立场不仅表现在对主要矛盾双方不同人物的态度上，而且表现在对同一人物的不同情况的态度上。因为人物性格也是有矛盾的，有发展变化的，所以作者能否认识并且反映这种矛盾和变化，因而随之表明自己的态度，是他的思想和艺术能统一和提高到什么程度的一个证明。大史诗的作者对于重要人物毗湿摩、迦

尔纳的描写可以作为例证。毗湿摩是个文武双全的老政治家,作者对他一直是很尊敬的;但是当他不能制裁难敌,反而为难敌效力的时候,他就受到了讥讽和责备。毗湿摩的死表面上是由于对方的诡计,实质上是本身矛盾的结果。作者对此却给了一个离奇的解释,说是因为他曾经欺侮一个无辜的弱女子,使这个女孩子走投无路,最后自杀,发誓要对他的冷酷无情复仇。在这个地方,作者仿佛要为他回护,其实是对他斥责,作者的同情完全到了那个女子一方面,这个被家庭和社会以至情人都抛弃了的弱女子,不但是奴隶社会的,而且是封建社会直到资本主义社会的,无依无靠伶仃孤苦的受难妇女的代表。作者为她发泄仇恨,最后竟置一向尊敬的毗湿摩于死地。他的态度是鲜明的,是同情被压迫者的。对于迦尔纳也是如此,当他以一个车夫儿子的身份出现而受到侮辱时,作者把他写成一个英雄,抬头瞪视太阳,一声长叹。这是对贵族的愤怒抗议。然而当迦尔纳受到难敌的宠遇,成为骄傲的将军以后,他就屡次被描写为可笑的小丑,有时陷于很狼狈的境地,他的勇武、慷慨、坚忍、守信,得到诗人的夸奖,而他的粗暴无礼,欺骗老师,尤其是为了个人嫉妒,力图挑起大战,战时又不顾大局,只因私人呕气就不上战场,都受到诗人的谴责:或是被别人辱骂,或是自己悔罪,或是受到诅咒。

作者的政治观点还表现在他的政治理想上面。大史诗里的理想国家正是一个太平统一的笼罩许多王国的大帝国。这实际是不巩固的王国联盟,由一个强大而有威信的皇帝控制住他们,以免彼此连年混战。这样就可以“风调雨顺,国泰民安”,士农工商各得其所。作者还想象不到“裂土分封”的中央集权的封建帝国,还以为只要举行“王祭”或则“马祭”,得到各国贵族首领的拥护,成为盟主,就算是一统天下了。这还没有超出梵书所描述的国家范围。诗中的理想的统治者就是坚战,他两次得到天下后的情况,都不过

是作一个各王国所拥护的领袖，一个战国时代的霸主，并没有什么治国平天下的功绩，最多也只是进行一次大规模的（当然是使用奴隶劳动的）建筑工程。大史诗提出了一统天下的愿望，可是政治理想没有超出奴隶制时代的自由平民阶级的要求。由此可见它正是产生在村社是社会和国家基层组织，生产劳动还未达到要求分割土地、解放奴隶，城市工商业也不发达的时代。就印度说，这种国家理想最多只达到孔雀王朝形式的统一。但是这样的统一对于它以前的王国纷争时代来说，是有利于生产和经济发展以及人民生活的，因此，大史诗的政治思想在当时具有进步的意义。

我们试进一步分析一下大史诗作者所属的社会阶层，就可以更确切地说明它的思想基础。

大史诗的主要部分，包括一些重要的插话在内，总是把两种人当做自己人，对他们寄予无限的同情，经常以他们的利益和观点作评价其他人物的标准。这两种人是破落失势的贵族和穷苦的婆罗门（包括所谓仙人中的一部分）。诗中很多人物属于这两种人。他们的活动构成了诗中的大量题材。这些人的自大狂使他们总以为自己是世界的重心，甚至是一切；其他人都是不值一顾，无足轻重的。一眼就可看出，在大史诗里，贵族是国家的代表，仙人是社会的支柱。这些贵族和仙人把自己的利益和要求当作社会上的一切人普遍应有的东西，极力使所有的人承认这一点。掌握武力的统治者和他们的军师是大史诗中压倒一切的人物，这个事实就说明了它的作者的所属阶级。这样的阶级局限性是大史诗作者思想的一个方面。

我们还应当看到另一方面，大史诗的作者并不代表所有的贵族和仙人，而只是代表其中的一部分。统一的阶级里也还包括有矛盾。贵族和平民，奴隶主和奴隶，仙人和普通人，并不是截然不相关联的；这对立的双方中有些人还可以在一定条件下互相转化。

向对方转化的人们成为一个阶级内部的一个矛盾方面。贵族失势就变为平民,甚至奴隶,或则接近了原来是他们的对立面的人。这种人物是大史诗中贵族的中心人物,作者的立足点是在他们一方面,仙人也主要是为他们作军师。不但主要故事内容是以这一类人物(般度族)跟欺负他们的人作斗争为主题,而且许多插话也属于这一类型。作者代表失去权势的贵族阶层向掌握权力的贵族阶层提出抗议,进行斗争,自然也就倾向于平民一方面。这是大史诗的进步意义和民主性的来源。这也限制了它所能到达的突破本阶级局限的程度。

在奴隶制时代,小王国分立,彼此混战;国内贵族斗争,此起彼伏;奴隶和平民起义推翻一个王朝;都是经常发生的事。因此贵族的失势和分化是不可避免的。附属于某一贵族当祭司的仙人对这样的事不能不关心。这是和他们的利益密切有关的。《白夜柔吠陀》里有为被驱逐的国王求复位的祷告词。《阿达婆吠陀》里也有为失去王位流放在外国的贵族祝复位的咒子。例如第三卷第三首就是这种咒词,其中第四节明白说是一个"流落在异邦的人"。又如为立王而作的第六卷第八十七首的第一节也说:"愿老百姓(吠舍,自由人)爱戴你。愿你不失去国土。"这已经不是选举氏族公社首领时照例的颂词,而是统治者害怕受平民反对而失去国土的祷告了。在《他氏梵书》的第八卷第五章论祭司对于国王的重要性的时候,一再说祭司是国王的"国家保卫者",说有了一个有学问的婆罗门祭司,老百姓就会"意见一致,面貌相同,一条心"(第二十五节和第二十七节)。这些都说明了祭司(国师)是国王的保卫统治的工具,和武力并列(见上面引的两节)。同时这也证明了,国王时刻有失去王位的危险,而当他丧失了武力时,这个文化力量的代表更成为他的依靠。这样的情形在大史诗里出现得很多。坚战住在森林里,婆罗门仙人跟着他,安慰他。许多插话都是说一个国王如何

遭到流放，以后又如何恢复了王位。这样的事实鲜明地指出了大史诗作者的社会地位，他们所属的阶层，他们的利益和思想根源。

仙人是婆罗门中地位较高的，不过也不是一个统一的阶层。其中有显贵，也有倒霉的。例如前面说过的狗尾故事里穷得卖儿子的婆罗门，还有大史诗里的一些遭受国王侮辱的仙人，还有那弃文就武的婆罗门德罗纳也曾受到做了国王的老同学的侮辱。落魄的仙人跟失势的国王恰好是“难兄难弟”。这种仙人的抱不平和发牢骚，他们对当权的暴君的憎恨，都是和当时被压迫人民的思想有脉络相通的。这是其进步的一面。然而，他们又不能完全抛弃自己的本来面貌，仍然荒唐地吹嘘自己的法力，厚颜无耻地给自己规定超乎一切人的特殊优越地位(实际上这也许只有极少数国师可以勉强达到)，而且为贵族极力鼓吹当时社会机构和国家体制的神圣不可侵犯，用种种理论加以卫护。这就是他们的落后甚至反动的一面。

我们应该注意到，婆罗门、刹帝利的种姓划分，虽然反映了社会上的阶层或势力集团，却是掩盖阶级实质的烟幕。这两个种姓内部既不统一，彼此又是有同一也有矛盾(当然，同一是主要的)。血统和职业的根据更是不符合事实。流传已久而在大史诗中多次提到的两个传说是表现两者间矛盾的典型。一个是婆罗门出身而成为武士的持斧罗摩，他为报父仇而“从地上消灭了刹帝利三七二十一次”。一个是刹帝利出身而对掌权国师，富足的极裕仙人，进行斗争的众友仙人。他甚至反抗天神，要把一个国王肉身送上天堂。这两个斗争的起因都是贵族武士要抢劫仙人的奶牛，由此也可看出其矛盾还具有现实的物质基础。

还有一点事实也需要认清。仙人们据说都是在森林中修炼苦行的，或是游行募化的。这两种情况都由佛教继承和发展，成为和尚的生活方式，并且传到我国来，为我们所熟悉。但是，所谓森林

并不都真是大森林,往往只是乡村的一种。所谓“道院”或则“净修林”乃是一种社会组织形式。在森林中聚合而过一种有组织的社会生活的仙人是跟那些散居和游方的修道人不相同的。这些聚居的仙人是从事生产的一个集合体。失势的国王也往往加入他们的组织。这实际上可能是村社的一种形式。从大史诗中我们可以看到,采集果实和拣柴祭火是说得最多的生活方式,但是他们还养牛,砍柴,种田,并且结婚,生儿女,过着普通人民的生活,并不只是修道。仔细观察可以看出,这样的村社里已经有了不平等。村社的首脑,即所谓大仙人,有很大的支配权力,有时竟虐待他的“门徒”,即村社中外来的有期限的“学道”的人。大史诗和婆罗门所作的其他书里对于这些平常事往往不提,或则加以粉饰,甚至捏造什么神奇的生活来源。“森林”这个词经佛教传到了我国,意译做“丛林”,音译做“阿兰若”,成为寺院的别名。寺院在封建社会里又成了地主庄园,寺院内部也有等级差别。这当然也会是印度封建社会的情况。不过在印度的奴隶制时代,“森林”村社还没有封建性的等级制,不占有土地以奴役农民,只是跟奴隶及下等种姓严格隔离。

至于跟随贵族而又不可以接近平民的歌人的两重性则很明显,不需要再加说明,他们和上述两种人基本上利益一致,思想一致,因而他们参加大史诗的创作和传播,不会增加不同的思想成分。

从上面所说的看来,大史诗的思想内容的性质是很明显的。它的作者的立足点是破落失势的刹帝利贵族和穷困倒霉的婆罗门仙人。他们首先为这一类人打抱不平,谴责贵族的专横、残暴、欺诈、自私,因而有利于当时人民认识统治阶级面貌和仇恨统治阶级。他们由于本身利益和人民利益有共同之点,也就在一定程度上倾向于人民,说出一些人民的话。这是大史诗的民主性的一面,

是它之所以为人民传诵历久不衰的依据。但是同时它又极力宣传这些贵族和仙人的国家和社会理想,要求巩固奴隶制时代的吃人的制度。这虽然也包含了一点对人民有利之点,例如要以一个太平统一的王朝代替混战的小王国,但是其基本性质是反动的,而不是革命的。最反动的是这些作者所宣扬的一些巩固阶级社会秩序的思想,主要是宿命论的思想和要求当时社会制度永存的“正法”神圣的思想。这些里面又加入了不少迷信和宗教成分,后来在人民思想上起了很大影响,一直对人民斗争和社会进步起着阻碍作用。我们应该承认这部大史诗是印度奴隶制时代的一面伟大的镜子,但也必须说,这是一面通过贵族和仙人的观点受到歪曲的镜子。它概括了那个时代的重要方面,但不可能真正地全面地反映那个时代。

至于大史诗里用说教方式宣传的主要思想,我们将在介绍佛教、耆那教文献时再加分析。在当时各种流行思想的比较之下,它的特点才更为明显。

第四节　含有民主思想的优秀插话

大史诗《摩诃婆罗多》里有许许多多插话,用主要故事贯串起来。这些长短不一可以独立的插话总数大概有两百个左右,其中神话、传说、寓言、故事都有。有一些是关于主要故事的人物的,好比一种“书中交代”。另一种是跟主要故事毫无关系,只是当做引证、比喻插进去的,这才是名副其实的插话。这一类里面有一部分和其他的书重复,有的是后来加入的,出于比它成书较晚的著作;也有的是后来流传的故事的本源;还有可能跟其他传本出于共同来源,不易判断先后的;当然也有吠陀神话传说的余波或发展。各

个插话中的思想并不一致,艺术性也有高有低。

这些插话都是有所为而插进去的;不管联系得是否生硬,都和一定的道德教训有关。只为解释某一个名字而杜撰或拉扯上的小故事很少,而且严格说不能算是插话,只是个形象化的注解。插话跟道德教训的联系有各种形式。有的是直接给一条教训作证明,有的是从里面引出了教训。作者显然是为政治的和道德的目的而创作插话,或则在民间故事、古代材料上面加工,以求产生预期的效果;这当然归根结蒂是要求在实践中产生主要符合自己的阶级利益的社会行为。

一般说,插话是在大史诗的主导思想支配之下,并且符合印度奴隶制时代的情况的。不过,大史诗既然成为在社会上有了很大影响的一个思想武器,各派思想的宣传者自然都想利用它一下;因此它也包括一些其他成分,例如跟主导思想不符合的佛教、耆那教的戒杀生思想。

既然诗中大量的而且占主导地位的政治思想和道德观念含有进步和落后两个方面,这一些插入成分自然也常具有这两方面的性质。其中有许多比较单纯,形象化的宣传和讲道理的教训一致。可是也有不少是比较复杂的,或者是有民主性的故事和人物被改窜、附会得变了样子,或者是落后、反动的内容中掺和着进步的因素。此外还有一些内容受时代限制的落后面,也有的不过是艺术的加工和虚构,不必照表面去了解,例如那些关于法宝、法力、神怪、迷信等等的描写。

大史诗所独有的,流行很广又很久以致影响很大的,艺术上也比较完整、出色的,一些可以独立的插话,都在思想上具有一定的进步内容。不少的史诗故事成了后来的古典文学作品的题材,甚至到现代文学的初期它们还是题材的重要来源之一。这说明思想性和艺术性比较统一而且能为人民所接受的作品就会产生巨大的

影响，而对于这种有了社会影响的材料，后代的人就往往要在新条件下加以利用，用自己的思想去进行改造。

这样的优秀作品中，古代已经传诵而现代仍家喻户晓并且传播到西方也受到称赞的是《那罗传》。还有《莎维德丽传》，在西方不如《那罗传》著名，但在印度却有和它同样高的地位，甚至更高。因此我们需要把这两篇分析一下。两篇诗都是独立的完整的作品。篇幅也很长。《那罗传》有九百零一颂，《莎维德丽传》有二百九十七颂（都照精校本算）。

许多插话的共同特点和大史诗的故事一致，主题往往是国王的失势和复辟，仙人的遭遇以及关于他们的法力的吹嘘。此外有一点是在插话中得到强调的，这便是对妇女德性的赞美。《那罗传》和《莎维德丽传》都描写了流放的国王的复辟，称赞了妇女。前一篇描写的范围较广，后一篇主要以仙人的林居生活为背景。两篇都是仙人讲给流放在森林中的坚战听的，用意很明显是给失势的王者以安慰和希望。

《那罗传》在1819年传到欧洲，出版了一个拉丁文的译本，1828年出了德语译本，1835年出了英语译本，后来几乎欧洲各重要语言都有译文，有的还有几个不同译本。原文一直在欧洲被当做读梵语的课本。1869年它还被改编成意大利语的戏剧，在佛罗伦萨上演过。这样传播的背景自然是与19世纪前半期欧洲资本主义发展时，对东方市场向往的风气有关，而当时西方艺术上浪漫主义的兴盛更是重要条件。至于这一篇《那罗传》的流行，正像印度古典戏剧《沙恭达罗》在欧洲的流传一样，也是因为当时有些资产阶级的文人在里面读出了自己的思想，因而觉得适合脾味。当然，这几部作品在西方的传播范围仍然是很有限的。

《那罗传》在现代人的解说中往往只是作为一个歌颂个人爱情的浪漫故事，但在大史诗里它却是一个鼓励流放中的国王不要灰

心的有政治意义的作品。它的情节几乎是大史诗中心故事的一个缩影,不同的是没有那一场大战。这里面特别突出表现了一个贤妻的典型。聪慧而坚贞的王后作为遭遇流亡的国王得到复辟的主要因素。这是《那罗传》和《莎维德丽传》的共同点,也是大史诗中心故事的一个重要因素。

《那罗传》的确描写了爱情,但这决不是现代资产阶级所宣扬的爱情。这里面没有男子对女子的个人追求和迷恋,没有"恋爱至上",相反的倒是宣扬了责任至上思想。女子对男子的爱有突出的表现,但始终没有超出奴隶社会和封建社会所要求的对丈夫忠贞的贤妻范围。它既没有反映商品等价交换的平等观念,也没有把爱当做独立自在之物,而只是作为达到成家、生子的一个因素,与对社会的责任结合起来。我们读这篇诗时,必须记住它的历史背景,不可把它当做单纯歌颂爱情的作品。

《那罗传》写的是一个理想的国王那罗(实际不过是个小贵族),由天鹅做媒,和一个公主达摩衍蒂互相爱慕。在这位公主按照当时风俗要举行选婿大典之前,几位天神(大贵族?)和那罗都去应征。天神派那罗入宫传信,于是两人见了面。那罗忠实执行使者的职责,达摩衍蒂却仍然爱他,而在选婿大典的会上选上了他。

代表恶势力的两个恶神也赶来参加,天神告诉他们,那罗中选了。一个恶神愤怒地说:"在天神面前选了一个凡人,她一定要受到正义的严重惩罚。"(《森林篇》第五十五章第六颂,精校本,下同)这句话道出了他的破坏不只是因为自己没有赶上,而是为了她不选神而选人,是为了维护贵族统治阶级所需要的严格等级的"正义"。这个恶神在那罗的国内住了十二年,才找到一个机会,挑拨那罗的兄弟和那罗掷骰子赌博。那罗受了迷惑,不顾人民、大臣和妻子的忠告,赌输了国土和一切财产。夫妇二人逃到森林中去。他们的子女事先被达摩衍蒂派车夫送到自己的父亲的国里去避

难。

在森林中,那罗趁妻子睡熟时撇下了她,独自走开。达摩衍蒂孤身在林中哭寻丈夫,受到大蛇和猎人的危害,得到仙人指点,为中途遇见的一个商旅队所救。可是商旅队又被一群野象冲散了。她随着一些婆罗门到了一个城市,为王后收留下来,做了宫娥。她想:自己从未犯罪,为何遭此大难?结论是:在选婿时为了那罗而没有选那些天神,这必然是这次受苦的原因。(第六十二章第十六颂)作者又一次点出了苦难的根源。

那罗丢了妻子,在森林大火中救了一条大蛇。蛇咬了他一口,使他变了形象,指点他到一个国王那儿去当养马的车夫兼厨师。

达摩衍蒂的父亲派婆罗门四处找寻,凭眉心红痣找到了公主。她又派婆罗门传播隐语四处找寻那罗。在发现了一个丑陋的车夫能回答隐语以后,达摩衍蒂又派婆罗门去诈说她要举行再嫁的选婿大典,可是时间只剩下一天。于是那罗以神奇的驭马术同他的主人一天就到达了遥远的目的地。那国王为了学会驭马术就把自己所精能的掷骰子赌术教会那罗,跟他交换。藏在那罗身上的恶神这时也被迫离开了。达摩衍蒂虽然从驭马术认出了那罗,可是那罗的形象变了,因而她又派宫娥去观察和试探,派儿女去见他,自己还当面责备;这样,那罗才现出真面目。最后,他以新学会的赌术赢回了国土。

《莎维德丽传》的情节比较简单,中心思想和《那罗传》一致,更突出表现了有一个贤妻可以得到一切幸福的思想。这两篇诗都歌颂了妇女,但是所歌颂的乃是妻子对丈夫的忠贞不二,其立足点依然是丈夫的利益。

莎维德丽是一个国王的独生女儿。她奉父命去选丈夫,选上了一个遭邻国侵略后被逐在森林中的瞎子国王的儿子。一个仙人说这人一年后即将死去,但她仍然坚持不改主见,嫁过去,在森林

中的仙人道院中生活。一年期满,她知道丈夫要死了,便陪他一同去砍柴。果然丈夫死了。死神阎摩王拴走了他的灵魂。她一直跟着阎摩不肯离开,说“丈夫到哪里,妻子就跟到哪里”。阎摩赐了她种种幸福,让她的公公双目复明,恢复王位,还让她父亲有一百个儿子。这些都不能使她舍弃丈夫。后来阎摩允她生一百个儿子,她说:“没有丈夫我怎么能生儿子?为了你的恩典实现,也该还我丈夫。”她终于战胜死神,使丈夫复活。道院中国王和众仙人,因他们夫妇到夜晚还不回来,感到一阵惊慌悲痛,终于又得团圆。瞎老王双目复明。敌人为自己的手下人所杀。人民欢迎老王回国。

很明显的,这两篇诗都包括了两层:一层是描写遭受流放和种种艰险的国王最后复国。这是大史诗中心故事的缩影,不过获得幸福的关键不是战争胜利,而是一个贤妻的德行、智慧和坚强意志。另一层是树立一个理想妇女的榜样。这是主要的部分。诗中活动的人物的身份实际上主要不是贵族,而是平民,是车夫、厨师、樵夫。女主角的身份也不完全是公主,而是居住在森林中(乡间)的或则曾遭流落的善良妇女。正因为前一层中还包括了后一层,所以诗人显出了自己对于受苦难的人民尤其是妇女的同情和赞扬,并且给当时的社会生活留下了一幅生动的图画。另一方面,两位女主角对丈夫的关系虽然还没有落到封建社会中妻子的完全附属地位,却毕竟也是依附于丈夫的。所谓贤德就是以此为出发点。这是达摩衍蒂和莎维德丽在印度封建社会中长期成为理想妇女典型的根源。

两篇诗的思想中包含了一些斗争的因素。在《那罗传》里,诗人把灾难来源归之于天神,达摩衍蒂对那罗的遗弃作了委婉的责备。在《莎维德丽传》里,莎维德丽对仙人的警告置之不理,对死神进行了坚定不移的斗争。但是作者仍然为灾祸之源的神以及抛弃妻子的那罗多方回护,终于是以对方妥协结束斗争。

两篇诗里，尤其是《莎维德丽传》里，作者宣传了宿命论和一些陈腐的道德观念，但这些不是诗的主要倾向。我们应该看到，这两篇诗的核心内容是在第二层里，而主要情节和艺术形象所产生的效果是激发人们对落难的贵族以至受难的平民的同情，引起人们对妇女的智慧和勇敢的尊敬。这在两千多年前的奴隶社会中不能不算是有进步意义的。

从艺术方面看，这在当时是一个伟大的成就。人物形象的构拟和感情的表达，社会生活和自然现象的描写，情节的组织安排，以及诗的语言的创造，都显示出它超越前代而达到成熟的地步。从整个作品的主要艺术手法看来，它常运用夸张和虚构来表达一种积极的理想。全篇着重在落难时的情况，因而所涉及的社会生活的面较广而人物性格也在各种矛盾中得到突出表现，因而能给读者以鲜明的印象和现实的感受，产生很好的艺术效果。当然这里面也有一些幼稚的，概念化的，浮夸的词句。这些是不可避免的局限，也可能是出于后人的加工。

这两篇诗，尤其是《那罗传》，在古代印度已经"脍炙人口"，现代又经过印度和西方一些人的着重宣扬，以致声名超过了其他插话。从艺术观点说，它们在当时的水平上都是很优秀的作品。从政治思想观点说，它们也在主要倾向上是进步的，有民主性的。但是在大史诗的许多插话中，这两篇诗的思想性不能说是最高的。还有一些插话直接地或则曲折地表现了斗争和反抗，或则对统治阶级的代表如天神、国王、有权威的仙人等加以嘲讽，或则为平民和被压迫者诉苦、抱不平。例如友邻王代替因陀罗作天神之王又被推翻的插话，暴露了残暴无道的君王的丑恶面貌，反映了统治者被推翻的历史事实。又如鹿角仙人受诱惑的插话是对出家修道者发出了一定程度的嘲笑。不过这些插话中，有的已成为中心故事的一部分，有的结构尚不完整或则遭到后人的修改和破坏，有的夹

杂着很多外加的教训掩蔽了本来面目,有的在艺术上还很不成熟。对于这些插话,我们还需要进行整理和分析,才能辨明真象并作出正确的评价。

大史诗《摩诃婆罗多》是一个丰富的宝藏。它几乎是印度奴隶制时代上升期全部思想和艺术成就的总集。从它里面的插话也可以看出,那些古代作者根据自己的观点以及自己所代表的阶级、阶层和社会集团的利益,努力创作或改造已经流行的材料,并且尽量都集合到一部大作品中来。在遥远的古代,这样创造包罗万象的庞大文学作品的组织能力确实是可惊的。

第五节　概括整个时代面貌的艺术力量和对后世的巨大影响

大史诗的艺术成就,用历史发展的眼光来看,是上古印度文学的一个高峰。我们这样说,首先是根据它的概括一个时代面貌的能力,其次是因为它在文学创作的许多方面都比以前有了重大的发展,而且对后代产生了深刻的影响。

各社会各阶级有不同的艺术标准。印度封建时代的文艺理论给诗做了一些关于形式及内容的规定,古典文学传统依照这种标准常不把大史诗当作“诗”而只当作“历史传说”。近代西方人心目中又常用古希腊荷马的史诗为准来衡量一切上古诗歌,因此他们往往不能给印度的这部伟大史诗以很高的艺术评价。

大史诗的创作和加工首先都是为了宣传一定的思想,把艺术当作传达思想的手段。但是那些作者在艺术方面所获得的成就却超过了他们所要传达的思想的高度。他们的思想并没有充分表现那一时代的进步要求,他们的艺术却形象地表现了时代的重要面

貌。就整个作品说，它所描写的当时社会生活和人物的范围很广阔，所提出的问题和企图解决问题的思想也很丰富，这是它用艺术形式表现时代生活的能力的一个方面。这可以说是已经具备了伟大作品的一个重要条件。但是更重要的还是它在描画时代面貌中概括表现了当代最基本的有关键性的矛盾，因而突出了当代最有势力的阶级和阶层的生活和斗争，随着也就反映了社会发展的趋势。作者在思想上没有认识到的却在艺术上表达了出来而能为我们认识到。这是一个重大的成就，也是过去社会中许多伟大作品所共同具有的情况。作者受到世界观和阶级利益的限制因而对世界的解释是狭隘的，错误的，但是恰好他所要解决的问题正是当时社会的一个主要矛盾，他又力求充分表现自己所能见到的一切方面，又继承并且发展了以前的艺术手法，能够作出形象化的概括，这样，就给我们留下了一部不朽的作品，使我们能够从里面看出甚至作者自己还没有完全认识到的重要内容。大史诗正是这样一部文学作品。

大史诗所表现的是一个奴隶制王国纷争的时代。王国内部争夺政权的斗争和各国之间的斗争是这个时代的主要的政治斗争。当时主要的阶级矛盾的集中表现则是王国内部的奴隶和平民向贵族统治者夺取政权的斗争。起义夺得政权而建立了一个大统一王国的旃陀罗笈多(月护)据说是奴隶出身，他的斗争胜利是这一时代的最重大事件。大史诗里的国内斗争曲折地反映了这样的阶级斗争，不过把胜利的一方说成失势的贵族，这其实是把统治阶级内部的斗争和被统治者反抗统治者的斗争结合或则混淆起来了。按照印度传说，旃陀罗笈多的胜利是他的婆罗门宰相的功绩，这说明掌握武力与文化的人物的结合是政治斗争中主要人物的情况。大史诗也强调了这种关系，把掌握文化而参加政治的婆罗门作为仙人，给他们以显著的地位。这样，整个作品就集中而突出地反映这

一时代的主要政治斗争和其中的重要人物,因而对时代面貌作了有力的概括。作者的立足点是在失势和无权的,受侮辱和被迫害的一方面,因而能揭发统治阶级的面目,同时也就暗示了时代的趋势,指出了王国纷争必然会经过带有毁灭性的大战而趋向统一,而且在实际上使人感觉到这样充满内外矛盾的统治决不能万古长存。这是大史诗的伟大之处。也许正因为这一点,在印度的封建社会中,这部作品多半是零星地为人摘取和改造,而不是经常全部被当作圣经宝典。也许又正因为这一点,大史诗才为许多服务于统治者的人们涂上一层又一层的宗教和神秘的色彩。后来的最重要的改造是把它变为歌颂下凡的天神黑天的圣书。其实,除去不相干的颂词和说教以外,黑天在诗中的形象决不是一个神,却是出身微贱的,属于西方边境一族的,一个足智多谋的英雄,一位军师。为什么在全诗成型以后还有人要加以改造而且封建时代的传教者要不断加以歪曲利用呢?原因很明显,就是由于它包括了不利于统治者的民主性的内容,而且又在人民中间以种种形式流传不衰,以致拥有很大的势力。否则,就不会有那些人努力进行依据宗教观点的加工了。

在文学的创作方法一方面,大史诗比以前有了重大的发展。吠陀诗歌中不过是有一些艺术手法的萌芽,大史诗进一步显出了作者在有意识地运用浪漫主义手法。虽然在细节上大史诗还是着重现实描写的,而在全诗反映时代面貌这一点上说,可以说是现实主义的;但是它所经常运用的创作方法却不是客观地描写现实,而是宣传一种理想,发泄一种情绪。因此它在情节上常常作显然虚构的处理,在人物形象上加入一些理想的成分,而描写也随着作者的好恶用了不少的夸张手法。我们可以说,大史诗的对现实的概括,典型人物的创造,许多生活细节的如实表现,是属于现实主义范畴的。但是在这样的基础上掺和着浪漫主义,而整个作品的

倾向则是通过反映现实以宣传理想。它直接发抒作者的主观的思想和情绪,并且不惜夸张或改变情节和人物的自然发展。这些应该属于浪漫主义的范畴。当然,这只是就艺术创作上的两种方法的基本区别而言,并不是指近代欧洲文学中的现实主义和浪漫主义。大史诗的时代还不可能产生成体系的创作方法,更不会有自觉的,明确的,充分的运用。

大史诗的另一个突出的艺术成就是创造了许多人物形象。在它以前和同时代的作品中,除了《罗摩衍那》以外,人物形象还是模糊的概念,或则只有个别突出的行为和形态的特征。这说明当时的作家认识现实生活和人物的程度还很有限,对于人物的社会活动还不能有比较全面和比较深刻的理解,因而抓不住人物的典型特征,不会塑造形象。《罗摩衍那》在这一方面有很高的成就,但是它的主要人物为数较少,突出描写的只有十几个人。大史诗的中心故事里就有大约三十个主要人物,而插话里的主角更多。总计全诗所写的重要人物有几百个,提出而未能作细节描写的不计其数。这些人物中,作为主要角色出现的都多少有着自己的性格。这些性格的描写既联系他所代表的社会典型,又在事件发展中多少有所变化,而且性格里既有统一的基础,又包含着一些矛盾。这样的人物塑造,如果作者不是十分熟悉现实生活而且有过长期的观察和分析,是不可能的。这说明大史诗的创作过程也是许多人尽心竭力认识社会人物的过程,而它的时代是社会已经发展出许多矛盾变化,使人有可能比以前更多认识自己周围人物的时代。在这样的条件下,大史诗的长期创作过程也反映了这时期的文学的发展过程。作者们继承了以前的神话、诗歌、故事中描写人物的许多初步手法,而发展到了基本上能塑造人物的地步。因此,大史诗里的许多人物成了后世当作典型的形象。这是印度文学史上的重大发展。当然它有历史的局限,不能像后代更发展的社会中的

优秀作家那样认识和表现社会人物典型。

这样一部巨大作品,如果作者没有相当高度的组织和安排故事情节的能力,是不可能完成的。尽管现有的大史诗已经蒙上了多年的“冲积土层”,我们还是可以看出作者在结构上花费了不少苦心,获得了适应于其内容的妥善安排。大战成为全诗的中心,先后排下了来龙去脉。战后的年代成为尾声,正像最初的祖先传说作为楔子一样。大战之前排下的几个大场面正好表现了全诗的背景,也就是当时社会的重要方面。贵族内部的斗争,王国之间的斗争,这是政治场面,其中又包括了作者所向往的理想王国和所反对的统治者。森林中的生活和一般社会生活的场面揭露了作者对当时社会的看法和意见,作者并且尽量描写了自己所熟悉的仙人生活以及仙人和贵族的关系。这种社会场面恰好安排在政治斗争场面的间隙之中,构成了从政治到社会,再到政治,转入大战的布局。战后的大量治国安邦和稳定社会秩序的教训,虽然包含着许多后加的成分,看来也可能原先就有一个较简略的底子。总之,全诗中情节的组织安排是服从作品的主题的,许多插话的加入也是有目的的。从一个个情节看,它们的安排常能鲜明地表现出作者的用意,突出了所要宣传的内容,而剪裁了无关的细节。这些都显出艺术上的重大进步。当然这还是粗糙的构图,而且有许多重复、矛盾和不合理的地方。不过,一则现在我们很难分辨哪些是创作和加工全诗的人的手笔,哪些是不顾全局只在局部硬插入自己所需要的宣传品的人所作;二则在那个时代里作者有些想法只能放在时代背景上才能理解,因此,有些现在看来荒谬的也未必是不合当时的情理。

从文学形式发展的观点说,大史诗的出现本身就是一大进步。它不是一般的叙事诗体,而采取了对话的戏剧式的格局。“某某人说”是明白标出来的。说的话中又互相转引。这显然是和吠陀里

的对话体的诗有关系，而与上古时代的戏剧性表演也有联系。大史诗的最初演唱情况可能正符合这种写法，演唱者同时不止一人（我国的说唱文学中也有类似情况）。这样的诗体有着承先启后的作用，而且便于容纳抒情、叙事、说理等等不同内容，又带有戏剧性，便于演唱。在诗的格律方面，大史诗没有在形式上发展吠陀诗歌格律，却把吠陀诗歌中大量出现而且最素朴的"颂"体广泛应用，成了史诗的诗律，只在中间需要变体时插进另一些从吠陀诗歌来的格律。由此可见作者注意到了格律的运用，但只要求它适合唱和听的条件，稍为配合一点内容情调。雕琢形式和堆砌词藻都不是作者所着重的。大史诗虽然没有新创格律，但是找到一个在这样长的诗中可以一贯应用而不使听众厌倦的格律，像我国的五言、七言一样，是不容易的（《罗摩衍那》中歌颂了这一成就）。

大史诗所用的语言是一般的梵语，跟吠陀诗歌的语言不同而接近吠陀文献中较晚的部分，词汇和语法形式大体上同规范化了的梵语一致。不过诗中的语言不是完全一致的，有时出现吠陀语的或则其他的语法变化形式。这是不足为奇的，也不能由此断言有一种特殊的史诗语言。印度古代语法学家虽然很讲究记音，并且力求语法形式的标准化，但是究竟不能制止语言（即使是文言）的随时代有所改变，也不能强迫作家都丝毫不出他们所定下的规范（他们自己也长期不能完全一致）。这样的长篇巨著经过长期的创作加工并且流行于社会各阶层和全国各地，传写又无定本，它的语言中不能不包含一些歧异，正像它的文体风格也不能处处都一致一样。一般说，两部史诗的语言都是素朴的，简明的，近似口语的，可以算是多少通俗的文言。

大史诗的诗体带有民间文学的特点，朴质，有些粗糙，但是鲜明生动。叙事、说理、描写、抒情都是如此。这样的特色之中，最突出的，而且成为古代印度诗歌一大特点的，是格言和譬喻的丰富。

运用比兴本是民谣和古诗的一个艺术特征，印度诗在这方面尤其发展。大史诗本为发教训而作，诗里的格言自然很多。这些格言往往是谚语形式的，穿插着很多譬喻。有许多格言后代一直引用、传诵、模仿。

现在举几节诗作例子。这是坚战的母亲教训儿子时所引的。她说，古代有个贤母维杜拉，当儿子打了败仗灰心绝望时，对儿子说了很多鼓励的话。儿子和她辩论一番之后，终于听她的话，鼓起勇气，再去作战。这篇诗又名为《胜利之歌》。这大段对话共占了《备战篇》中的四章，连头带尾共有一百四十颂。下面引的是维杜拉说的话中起头的七颂(第一百三十一章第七颂至第十三颂，精校本)：

懦夫！起来！你打了败仗，
不应垂头丧气躺在床，
使你的仇敌心欢喜，
使你的亲人暗悲伤。(7)

小小溪流容易满，
小小老鼠爪子浅，
懦夫心胸易满足，
得到一点便安然。(8)

要拔去敌人毒牙齿，
死去也不同狗一般；
要不顾性命遭危险，
立雄心大志猛向前。(9)

像老鹰盘旋在天上，
时刻把敌人巢穴寻，
或是高鸣，或沉默，
毫不胆怯，不惊心。(10)

你为何躺下像死人？
像遭了雷打不翻身？
懦夫！起来！你打了败仗，
不应高卧在家门。(11)

你不要意志消沉如日落，
要立下功勋得大名；
不居中游，不落后，
要起来力把上游争。(12)

要像木柴做火把，
一刹那起火放光芒；
别像一堆糟糠火，
黯淡无光贪命长；
宁可大放光明只一瞬，
也不要黯黯焚烧耗时光。(13)

这些诗句大致可以表示大史诗中常见的诗体，也符合诗的主要思想和情调。大史诗的开篇颂词称自己为《胜利之歌》，和这首诗的名称相同。这也表明它们的本来主题的一致。

这部巨大的史诗在印度对后代产生了不可估量的影响。诗里的许多故事后来一直流传，文人也当作典故；主要的有典型性的人

物几乎是家喻户晓,两千余载不衰。历代都产生一些以史诗的一段故事为题材的作品。现代各种印度语言的古典文学,差不多都包括了一而再、再而三翻译和改写两部史诗的过程,受到它的很大影响。两部史诗的许多教训深入人心,构成了印度人民的精神面貌的一部分。这对于社会的发展起了重大作用,包括了促进和促退两方面。

大史诗产生于奴隶制时代,作者的意图是要对当时的社会起作用。它的本来的主题,包括在核心故事和主要插话中的中心思想,很快就过时了。奴隶制时代后期的新的思想内容加进去了。在很长的历史时期中,它的民主性的原始内容和创作的目的被掩盖了。为它作宣传解释的人并不强调王国的政治斗争和仙人的政治作用,也不提倡原来的带战斗性的尚武精神,却把另外一些内容提高到首要地位,甚至要把它变为宗教哲学读物。

大史诗里的正法思想后来也随社会发展而改变了。复杂的社会不能再受原始的简单笼统的概念所支配。种姓不是原来的种姓了。适应奴隶社会的正法观念转而结合了宗教,到后来(以至现代)正法这个词的含义便被解说为宗教,严格服从宗教的规定便是正法。

对大史诗的最大的加工是把它改成宣传崇拜黑天的圣书。经过这一教派的婆罗门文人的手,诗的内容蒙上了一层混乱的油漆。恰恰是这一方面被封建文人大肆宣传,产生了很大影响,对人民的革命首创精神起了阻碍作用。插在大战开始时的长篇宗教哲学诗《薄伽梵歌》,长时期内,特别是近代、现代,成了印度教的圣典。这本来还是一篇有综合性质的哲学诗,后来却遭到种种解说,越来越突出崇拜和迷信大神黑天这一点。全诗中许多地方被加上了荒唐的无意义的神学宣传,把一切都归之于黑天的神意。像《备战篇》这样最富于政治性和斗争性的一部分,也由于黑天在里面有重要

地位而被加上了许多颂神的章节。尽管如此，黑天的原始形象还是和他的神性相矛盾。因此，黑天派的婆罗门另外作了一部长篇巨制的《诃利世系》歌颂黑天，作为大史诗的附属品，列为第十九篇，其实这是属于往世书类型的一部独立著作。

对大史诗的另一种加工，也在后代起了重大作用的，是宣传出家、苦行、戒杀一类的宗教思想。这本来是跟诗的主题格格不入的，是佛教、耆那教的中心思想。宣传印度教的人吸收了它，也利用大史诗来扩大影响。诗里的许多仙人本来是和贵族有关系的，他们的修道的组织本来只是社会组织的一种形式，他们的标榜苦行本来只是为了吹嘘自己的法力以求巩固社会地位；可是经过了修改，他们往往变成了不伦不类的出家人，而描写政治斗争和大战的诗竟被说成鼓吹戒杀和出家的书。这对人民的战斗精神起了消极的瓦解作用。

至于几乎全部是说教的《和平篇》和《教诫篇》的膨胀过程则不是如上面所说那种加工的问题，而是非文学性质的著作的扩大。这两篇仿佛是插在诗中的独立作品，其影响不属于史诗。

西方和印度的资产阶级学者对这部诗作了一些研究，但是对于诗的核心思想和基本精神则不理会，或则作种种猜测和否定。很明显的，这诗的强烈的政治性，它的要求复国，鼓吹战斗，宣传仙人和武士结合，暴露统治阶级的贪婪和阴险，提倡人人尽责包括作战以维持和平幸福的国家和社会等等思想，都是对侵略者和殖民统治者不利的。西方学者自然不会去探索这些方面，而具有民族主义思想的印度学者又往往以唯心主义观点作“颂古非今”的解说，对这部伟大民族史诗的落后面也加以歌颂，往往反而看不到其中真正进步的有益于人民斗争的方面。

这许多学者的研究和解释的方向大体不外两类：一是用分析的方法，逐层剥求所谓原始的核心史诗，这样研究的结果使这部巨

作最后或则成为黑漆一团无法分辨的大杂货摊,或则支离破碎不成为一个统一的整体,或则是经过反复根本改作而成的矛盾百出的怪物。持这类看法的各寻根据支持自己所假设的体系,互不相下。一是把大史诗看作完美无缺的整体,认为其中另有统一目的,这样便为臆测开辟了道路,或则当它是法典式的说教汇编,或则在其中发现了神秘奥妙的哲学含义,有些人甚至认为诗中的人物只是一些象征。前一类人力求用社会学的观点和考据的方法分析出一部符合西方概念的史诗,后一类人则力求把它解说为并非史诗。印度学者则往往认为以大神黑天名义说教的《薄伽梵歌》乃是核心而全书不过是其"必要的注释"。过去许多学者做了不少的工作,但是始终未能对全书作真正科学的合理的说明和评价。这一任务将有待于以历史唯物主义为指导思想的无产阶级学者来完成。

第四章 “最初的诗”《罗摩衍那》

第一节 古典长诗的典范

《罗摩衍那》或《罗摩传》常和《摩诃婆罗多》并称为印度两大史诗，是印度人民对世界文学的重大贡献。它在印度文学史中占有极其重要的地位，成为后代的古典文学作品的一个伟大典范，并且从古至今对印度人民有着不可磨灭的深刻影响。

这两部史诗大体上是同一时期的作品。诗的主题的性质和故事的背景也有些相似。在《摩诃婆罗多》的《森林篇》中有《罗摩传》插话，是《罗摩衍那》故事的提要，和《那罗传》、《莎维德丽传》一同作为安慰流放中的坚战的插话。这三篇插话都说的是流放的国王复国的故事，都歌颂了一对理想的夫妇，又特别刻画了一个忠于丈夫的贤妻的形象。史诗《罗摩衍那》写的也是王国内部的争夺政权的斗争和王国之间的交战。这又是同《摩诃婆罗多》合拍的。两大史诗都是印度人民在奴隶制时代的文学创作。至于两者之间哪一部更古，现在还不能确定。两者同样是相当长的历史时期中的产物，经过了修订、加工，在人民中间长期流传，它们的性质跟后代文人的个人创作不同。不过，《罗摩衍那》比起《摩诃婆罗多》来更接近后代的作家文学传统。它在印度被称为“最初的诗”，它的作者被称为“最初的诗人”。后代的诗人一直把它当作最古的典范。在这一点上它和《摩诃婆罗多》不同。那部大史诗在印度古代只叫做“历史传说”，而不叫做“诗”。（吠陀诗歌更不被认做诗。）只有《罗

摩衍那》才叫做诗。它给后来的长篇叙事诗树立了榜样，奠定了格式的基础。

《摩诃婆罗多》像一座大森林，里面充满了各色各样的内容，穿插着很多插话和教训，出现了各种类型的人物。《罗摩衍那》的内容却比较单纯，除了头尾两部分外，中间几乎没有什么与故事无关的插话，也没有长篇大论的法典和宗教哲学，人物的描写比较集中。它更接近于我们现在所谓史诗或长篇叙事诗的类型。

《罗摩衍那》的意思是“罗摩的游行”，即“罗摩的生平”或“罗摩传”。全诗分为七篇，现在的传本大约有二万四千颂，篇幅大致相当于现存的大史诗《摩诃婆罗多》的四分之一强。它的内容是英雄罗摩和他的妻子悉达的一生。故事只等于大史诗的一个长篇插话，与大史诗中的《罗摩传》插话大体相同。可是诗人把这个故事写成了一部篇幅巨大的史诗，因而描写得比大史诗更为细腻，更像后来的古典长诗。两者所着重的主题也不一样。

《罗摩衍那》的诗的格律基本上和大史诗《摩诃婆罗多》一样，是三十二音为一节的颂体。但它在每一章的末尾都改变格律；这是大史诗没有的格式，而为后来的叙事诗所袭用。大史诗有“某某人说”的形式，类似戏剧对话，《罗摩衍那》却没有。它一口气叙述到底，不另标明问答；这也和后来一般的叙事诗体相同。

现在印度所保存的《罗摩衍那》的许多写本分属于三种传本，彼此详略不同而且有很多词句异文，但主要故事还是基本上一致的。刊印本很多，但统一所有写本加以校勘的工作近年来才完成①。

上述的三种传本是史诗原著，此外还有许多其他《罗摩衍那》。

① 以下所引原文词句及章节数据印度孟买刊白文本(仿贝叶排印合订本)1929年版。

有的是它的改作或缩写，有的只是在书中假借了罗摩的名义。至于把它的内容改编成戏剧或其他形式作品的就更多。印度现代语言的文学兴起以后，各种语言几乎都多次翻译（实际是改作）了这部“最初的诗”。其中有的已经成为古典，例如在北印度流行的印地语的一种方言的《罗摩衍那》（十六七世纪）和在东印度流行的孟加拉语的《罗摩衍那》（15 世纪）。这样重写罗摩故事的作品直到现代还继续出现。在印度从古到今没有另外一部作品受到过这样长久不断的因袭和改作。这大概是一则由于罗摩的故事虽然出于奴隶社会，却包含着适合于封建社会各阶级利用的内容，二则由于这部“最初的诗”的艺术处理产生了强烈的效果，在人民中间非常流行，使后代的人往往企图去加以改造或模仿。

“最初的诗”的传说中的作者是“最初的诗人”。他被称为蚁垤仙人，音译是跋弥，或瓦尔米基。关于这位“最初的诗人”如何创作这一部长诗，在《罗摩衍那》里面的头尾部分都有叙述。诗的开头说这位仙人得到神的启示，作诗赞颂罗摩的一生。最后一篇里说他收容了被罗摩遗弃的妻子悉达，教育她的两个儿子，创作这部长诗给他们背诵；然后，罗摩听到他们诵诗，才从新认妻、认子。开头一部分显然是附会的。后面这一部分跟全书的故事不协调，而且说到诗已经创作成功以后的事，也不会是诗中的原始成分。所以，罗摩的故事和创作《罗摩衍那》的故事，是两个传说，现在合并在一起了。因此，究竟蚁垤仙人是不是作者，也还是问题。不过，我们应该承认这诗最初有一个作者，他在传说中得到蚁垤仙人的称号，因为据说他修炼苦行长期不动，以致周身堆满了白蚂蚁筑窝的土。这位仙人在《摩诃婆罗多》中也出现过。他显然是一个跟贵族有关系的仙人。从诗的思想和风格的完整看来，它应该是曾经由一个作者写成定型的。在定型之前的原始材料和写定之后的许多附加成分，当然不会是他的手笔。这一点和大史诗不同。大史诗明显

有简本、繁本,经过不止一人和不止一次的写定和编定。《罗摩衍那》里没有那么多层次和复杂成分;除了第一篇前半和第七篇以外,无论思想、风格和体例都是比较统一的。

这两部史诗所描绘的主要国家都是在印度北部,婆罗多族的王国都城稍偏西,而罗摩的都城稍偏东。两部诗里都说到了全印度的广大区域,而《罗摩衍那》还着重写到了南印度和一个岛国(一般认为这是斯里兰卡)。两诗所写的地理范围都比吠陀时代扩大,可是其中的国家还是一个个的小王国,大统一的帝国只是一个模糊的概念和理想。两者都属于同一个悠长的奴隶制王国的历史时代。

《摩诃婆罗多》里包括了许多氏族传说和来源不同的故事,而《罗摩衍那》里只在头尾夹杂了一些插话。其中三个较大的插话都是同罗摩有关联的。一个是他的祖先怎样促使恒河下凡的前因后果。这是一个反映古代挖渠兴水利的复杂传说。一个是他的武术教师怎样和他的家族祭司斗争,实际也是他的教师众友仙人的传记。这是反映贵族和仙人之间矛盾的传说。这两个故事在《摩诃婆罗多》里也有,不过在《罗摩衍那》的第一篇里得到了集中的描写。第七篇追述了罗摩的敌人十首王在与罗摩结仇以前所做的事。这表面上是罗刹和天神的斗争,却似乎反映了北印度人心目中的南方异族的活动以及对他们自己的斗争。

在罗摩的故事以及他的祖先、师傅、敌人的故事以外,现在的诗的开头把罗摩神化了,说他是大神下凡来完成消灭罗刹王的使命。这样,罗摩便成为神的化身,直到今天还受到印度教徒的尊崇和迷信。不过原来史诗里面的罗摩却没有很多神的气味,还不像《摩诃婆罗多》里的黑天那样处处被说明为神,甚至自己夸耀神性。神化罗摩的是后来的其他《罗摩衍那》而不是这篇"最初的诗"本身。可见崇拜黑天的人曾经直接在《摩诃婆罗多》上大大加工,崇

拜罗摩的人只在《罗摩衍那》上加了一顶帽子，而主要用另外改作的方法达到宣传宗教的目的。由此可见，两部史诗的编订过程有所不同。此外，帮助罗摩的一个勇敢的猴子也在第七篇中神化了。对这位神猴的崇拜在封建社会后期直到现在很为流行；崇拜神猴和崇拜罗摩联结起来了。

除了以上说的这些成分以外，《罗摩衍那》是一篇统一的长诗，是叙事诗的最初的典范。这部巨作不但在艺术上是完整的，而且在思想上也有鲜明的创作目的。它不像《摩诃婆罗多》那样着重描写战争和明显的政治斗争，而更多企图通过一些斗争来宣传一套伦理的理想。那一部大史诗里面所宣扬的道德主要是社会和国家的正法，至于以家庭为中心的伦理关系在那里完全是另一种情况，似乎更充分地表现了奴隶社会的情景，甚至保存着一些氏族社会的遗迹，包含了不少用封建社会眼光看来是不道德的行为。《罗摩衍那》里的家庭内部关系却更接近封建社会的家长制。作者要求确定这种关系，但没有在上面特别加上神圣的正法或神意。很明显的，在那一部大史诗的创作环境里，以男权家庭为生产单位的经济还不占绝对优势。在政治上，统治阶级也是往往由母系或妻系的关系缔结同盟，婚姻制度还很紊乱。在《罗摩衍那》作者所处的环境里，男性家长制的家庭在经济上和政治上有了重要的意义，作者力求使这样的关系稳定下来，把它作为道德的基础。因此，两部史诗所写的政治斗争背景虽然类似，两书所宣扬的中心思想却很不相同。两者在封建社会中的不同命运可能是由此决定的。不过，《罗摩衍那》的道德标准仍然不够封建社会所要求的水平，因而不断遭到改作（包括民间艺术中有进步意义的或颂神的改作和封建文人的有民主性的或反动的改作）。这样，《罗摩衍那》就以它的史诗形态和以后不断被改造过的形态，对印度社会起着重大的作用，直到今天还有很大势力。因此，《罗摩衍那》里著名的一节诗可

以说是实现了的预言:

但有山峰还伫立,
但有江河地上流,
《罗摩衍那》将永在,
人世流传永不休。(第一篇第二章第三十六颂)

第二节 对战胜艰苦和强暴的英雄的颂歌

《罗摩衍那》这部长诗直到最近才译成我国语言,但是罗摩的故事通过佛教的文献早已极简略地传到了我国。在汉译的佛教经典中有几处提到罗摩。从这些地方我们可以看出公元前后印度佛教徒所知道的这部史诗的主题。

梁、陈时(6世纪)的印度和尚真谛所译的《世亲菩萨传》里,说到一个人背诵经典错背了《罗摩延传》。这说明了当时这诗的流行。唐朝(7世纪)的和尚玄奘译的《大毗婆沙》(卷四十六)里说:"如逻摩衍拏书有一万二千颂,唯明二事:一明逻伐拏(即十首王)将私多(即悉达)去;二明逻摩(即罗摩)将私多还。"这说明了当时佛教徒所知道的《罗摩衍那》的篇幅只有现在的一半,内容主要是说罗摩夫妇的离合。北凉时(5世纪)译出的《佛所行赞》中有一些处提到罗摩(第六品原文第三十六颂及第八品、第九品),其中除少数可能指另一罗摩外,显然是用史诗中的十车王子罗摩的典故。

三国时(吴,3世纪)译的《六度集经》卷五说了一个国王的故事(《国王本生》),正是罗摩的故事提要,所不同的不过是失国的原因是被舅舅抢夺,而劫他的妻子的是龙。这个故事所缺的,在元魏时(5世纪)译的《杂宝藏经》卷一的一个故事(《十奢王缘》)里补足

了。那儿说的是失国流放的根由，兄弟让国的情节，恰恰缺了夫妻离合的故事。《六度集经》卷五里还有个故事《睒道士本生》)是说罗摩的父亲放逐儿子的前因(射死修道人)，不过没有说到后果，国名也不对。这个故事是佛教徒常提到的。《楞伽经》里的楞伽岛和国王罗婆那正是罗摩的敌人和敌国，可是成为佛教徒了。为罗摩和他的父亲所杀的，佛教却加以尊崇，由此也可以看出佛教徒和崇拜罗摩的印度教徒是对立的。对立的一方也传他的故事，更可见这个故事的流行。当然，罗摩的国土比坚战的国土接近佛教兴起的地区，也可能是一个原因。

这些故事传到我国后，过去并未受到注意，也没有产生什么影响。

现在我们介绍蚁垤仙人的《罗摩衍那》的主要内容。这是各种本子大体一致的故事。

第一篇是《童年篇》，有七十七章。前四章叙述蚁垤仙人怎样创作这部长诗，教给两个门徒(后来说是罗摩的双生子)去唱给罗摩听。这是“楔子”性质。第五章到第七章写罗摩的都城阿逾陀——无敌城。国王是罗摩的父亲十车王，由八大臣辅佐，统治着全境。接着写国王求子，插入了大神下凡降魔的引子。十车王有三个妻子，生了四个儿子。长子是罗摩。第十八章起，众友仙人来了。他把罗摩和弟弟罗奇曼带走了。以下是关于罗摩祖先和众友仙人的插话。第六十六章到第七十三章描写罗摩和悉达的结婚。“悉达”的意义是犁沟，所以说她的母亲是大地，她的父亲在耕地时发现了她，因而收养她做女儿。史诗把这位耕地的农夫收养被遗弃的女孩子的故事算做一个国王和公主的故事。这位国王立下约言，能为他的一张神弓上弦的才能娶悉达。没有人做得到，因此悉达至今未嫁。罗摩不但张开了弓，而且把神弓折断了，得到悉达为妻。

在结束第一篇以前,插进了一对罗摩比武的故事。印度史诗中共有三个著名的罗摩:一个是婆罗门出身的勇士,使一柄大斧,绰号持斧罗摩;一个是黑天的哥哥,他用耕田的犁作武器,称为大力罗摩;《罗摩衍那》中的罗摩的全名是"十车王的儿子罗摩·占陀罗(月)",平常只称为罗摩。三个罗摩的武器恰好是工人的斧头,农民的犁和战士的弓箭。诗中说,持斧罗摩听说罗摩折了神弓,前来比武,两人由斗争归于和好。这个故事在一些后来改写罗摩故事的作品中被不同作者以不同观点加以解说。

第一篇里的故事基本上是和《摩诃婆罗多》同一类型的;写法也差不多。第二篇才展开了《罗摩衍那》所独有的场面,特别为后来的封建社会中的人所注意和发挥。

第二篇名为《阿逾陀篇》(或译《无敌城篇》)。这一篇的主题是宫廷纠纷和罗摩的流放。十车王决定立罗摩为太子,继承王位。他的一个妻子受到侍女的煽惑,要求十车王流放罗摩十四年,而立她自己的儿子婆罗多(不是《摩诃婆罗多》里的那个婆罗多)为太子。因为十车王曾经答应过那位王后,要满足她的两个要求,因此不能不答应。于是庆祝罗摩为太子的喜庆场面转变为宫廷内部冲突和悲叹离别的情景。一连串的矛盾出现了。解决矛盾的途径是自我牺牲。罗摩为了使父亲不失信义,甘愿流放。悉达为了夫妇之情,甘愿跟随罗摩去森林受苦。罗奇曼为了兄弟之谊,甘愿随哥哥去森林一同流放。罗摩等三人在人民的悲愤中离开都城。十车王在人民的责备和思子的忧愁中死去。婆罗多这时还在舅舅家。他被召回继承王位。但是他不接受,认为长子继承合法,而且是父亲的本意。他去追赶罗摩。罗摩不肯回国。最后是婆国多取了罗摩的一双鞋子回去,作为罗摩的象征,而自己做国王只算是替兄长摄政。

这个故事本身是奴隶社会的王国中常有的事迹。印度佛教所

传的故事中往往有国王放逐太子和兄弟争国的事。我国的伯夷、叔齐，还有泰伯、仲雍，直到泰伯的后代季札的故事，也都是与这一类型有关的传说。王位传子还是传贤，兄弟继承还是父子继承，这是当时统治阶级内部的制度更迭的问题。传说把这样的斗争变成了兄弟让国的道德教训。孔子根据自己的政治、道德观点称赞泰伯为"至德"，说他是"三以天下让"，希望当时的混战中的诸侯效法泰伯。孟子也称赞伯夷是"圣之清者也"。司马迁又根据自己时代的情况，依照自己的政治思想和道德观点，歌颂了这些人，把泰伯(包括季札)列在《史记》中"世家"的开始，又把伯夷列为"列传"的第一人，大加歌颂，借古讽今。到了清朝，吴敬梓还要在《儒林外史》里赞扬泰伯，当做理想的人物标准，以表达他自己的清高思想。由此可见，奴隶社会里的这一类型的传说，在封建社会中能引起一些政治家和道德家的兴趣，为他们所改造以宣传自己的理想。不过，我国的这类故事很简单，没有发展成为文学作品，这类故事的内容未曾得到充分利用，后来的人也只是主要从政治着眼，赞扬他们的让位以讽刺争权的帝王。印度人却把这样的传说大大发扬，给了它丰富的内容，因而历代直到现在传诵不衰，在印度人民的思想中产生了很大的影响。

在蚁垤仙人的《罗摩衍那》里，尽管现在的传本早已经过了后人的加工，这个故事仍然保存着一些奴隶制时代的遗迹，而没有像后来那样强烈的封建性。有几章着重描写人民的悲伤和埋怨(第三十三、四十、四十一、四十五、四十七、四十八章)。在婆罗多要求罗摩回家回国时，出现了一个唯物主义者的劝他回国的议论(第一〇八章)；他遭到罗摩的驳回以后，祭司说这是世间一般说法。在婆罗多带着军队赶到时，罗奇曼认为是来杀他们兄弟的，因此要杀掉婆罗多，还要杀婆罗多的母亲和亲属(第九十六章)。罗摩不赞成，说如果罗奇曼想做国王，他就劝婆罗多让位给他(第九十七

章)。在这些地方显著地表明了两种思想的斗争。从这一篇可以看出,《罗摩衍那》恰好是《摩诃婆罗多》的对照。一边是让王位,一边是争王位。广博仙人主张"正义",在族内也不惜诉诸战争;蚁垤仙人同样主张"正义",却要求维持家族而消除内部斗争。两人都是针对当时的王国混战和统治阶级内部争夺权力的历史情况,提出了自己的见解,创作了不同的作品。

第二篇中还有作为十车王临死前回忆的一个插话。他想起了昔年打猎时误射死瞎眼夫妇的一个修道的儿子,以致受到诅咒。这又把冲突的原因归之于因果报应,宣传了宿命论。从佛教文献中,我们知道这个国王射死仙人(被称为睒菩萨)的故事是很流行的,但不说是十车王的事。这一插话本身是仙人对王族的斗争,对他们妄杀无辜的抗议,但是加在这里却为反动说教所利用了。

第三篇是《森林篇》。内部斗争变为对外斗争,孝、悌的伦理内容转到夫妇关系方面。先有一个罗刹来劫悉达,被杀了。罗奇曼说,他要把原先对贪权夺国的婆罗多的愤怒发泄在这个罗刹身上。这以后,楞伽岛罗刹十首王罗婆那的妹妹巨爪来到了森林,爱上了罗摩。罗摩说,自己有了妻子悉达,而巨爪也不适宜做妾,就把他介绍给弟弟。罗奇曼却不要好,还讽刺她说:"你为什么要做我这个奴隶(达沙)的妻子?去做贵族(雅利安)的妻子吧。"(第十八章第九、第十颂)她要吃掉悉达,因而被罗奇曼割去鼻子和耳朵。她先去找一个兄弟来和罗摩作战,结果全军覆没。她又去找哥哥十首王,劝他劫夺悉达。十首王派一个罗刹化为金鹿引诱罗摩追赶。金鹿被罗摩杀死时的呼声惊了悉达。悉达以为是罗摩求救,命罗奇曼去救。罗奇曼不肯。悉达辱骂他不怀好意。罗奇曼只得离开悉达。十首王趁机劫走了悉达。他中途遇见大鹏鸟。大鹏救悉达不成,受了重伤。十首王把悉达劫回本国,求婚被拒,把她囚禁起来。罗摩和罗奇曼失去悉达,到处找寻;见到临死的大鹏鸟才知悉

达被劫。他们又救了一个无头怪。他劝他们去猴国和猴王结盟。

第四篇是《猴国篇》。这里面又出现了另一个兄弟争夺政权的故事。猴王妙项被哥哥夺去了妻子,放逐出来,跟罗摩结盟。罗摩兄弟帮助他夺回国土。罗摩用暗箭射死了妙项的哥哥。妙项即王位,娶了嫂子,立侄为太子。妙项过了很久还未帮助罗摩寻妻;罗摩兄弟责备他;他才派群猴找寻悉达。群猴知道了悉达被劫往楞伽岛,到了海边,无法渡过。只有大颔神猴诃奴曼能跳远,他跳过了波涛汹涌的大海。

这一篇的特点是有一些描写自然景色衬托罗摩思妻情绪的篇章。长篇的关于夫妇别离痛苦的抒写,显示了诗人在艺术上的成就,也表明了这样的感情开始成为诗歌的重要主题,作了后来这类文学的先驱。

第五篇是《美妙篇》。这是后来歌颂神猴的主要内容。在蚁垤仙人的史诗中还可以看到。这原是出发于现实而加上了幻想的文学创作,并不是宗教迷信的宣传品。

大颔神猴跳过大海,观察了罗刹的楞伽城一直到十首王后宫的情况。然后在后花园中见到了悉达;他看到十首王如何派人劝说,悉达如何拒绝。这里着重描写了悉达对罗摩的忠贞不二。大颔神猴和悉达对话,传达了罗摩的消息,也得到悉达的回音和证明的表记。

大颔神猴完成任务,应该回去了;可是他没有立刻回去,却要试一试罗刹的力量。他和罗刹大战一场,被捉住了,他自说是罗摩的使者。十首王命令把他的尾巴系上燃烧的东西,放了他。他便跳来跳去,使全城起火,然后跳入大海,灭了尾巴上的火,回到大陆。

这一段大闹罗刹宫的故事是跟前后情节不调和的,是为了夸耀神猴而加上去的,其实却降低了神猴的地位。他的举动是愚蠢

的,而十首王更加愚蠢。这已经被证明为后加的成分。

这一篇里关于内宫的描写是后来古典诗歌的一个范本。封建文人所爱好的一个主题。

我国有人以为这个神猴和《西游记》的孙悟空有什么关联。这只是揣测,并无证据。两个神猴的形象是不同的,而且汉译佛经中没有提到这个神猴和他的大闹魔宫,加以史诗中这一段闹宫又是晚出成分,所以这两个神猴故事还不能证明有什么关系。

第六篇《战争篇》实际是全诗的结局。罗摩和猴军造桥渡海。十首王召集会议商量对策,自认作战必胜。只有他的一个弟弟维毗沙纳主张把悉达还给罗摩。十首王大怒,说了一篇"亲属是最可怕的"道理(第十六章)。于是他的这个弟弟便逃去随罗摩了。大战经过也有一些曲折。十首王曾伪造罗摩头骗悉达,又伪造悉达头骗罗摩。十首王的儿子和另一个弟弟都很英武。罗摩兄弟也受过重伤。大颌神猴找药草,把整个山头搬到战场上,靠药草气味救了受伤的人,然后把山头又搬了回去。最后罗摩跟十首王单独作战,杀死了他,使他的弟弟维毗沙纳(投奔罗摩的那一个)继位。罗摩见了悉达后,忽然责备她在敌人宫中住了这样久,无法证明贞节。悉达投身火中无恙,通过了考验。这时十四年放逐期满了,罗摩同妻子悉达、弟弟罗奇曼乘十首王遗下的飞车回国。婆罗多让了王位。罗摩立他为继承人。罗摩统治时代是太平盛世,成为著名的"罗摩王朝"。末尾又称颂一番听这史诗和信仰罗摩的人的福气。全诗到此已经完成,篇末已经是一些祝福听诗者的结语了。

第七篇《后篇》仿佛是个续篇,包括了两个主要内容。一是补叙十首王罗婆那的故事。这占了很大篇幅。另一部分写罗摩和悉达的第二次离合。这个故事和全书的主题并不一致,但在封建时代引起了很大兴趣,一直作为《罗摩衍那》的一个重要组成部分。此外还有一些零星插话。例如说明诃努曼的来历和他被因陀罗雷

杵伤颌因而得名“大颌”(有颌)的故事。

罗摩即王位若干时以后,听到民间认为悉达曾在罗刹宫中居住,不算贞女,便派罗奇曼把怀孕的悉达送走,将她遗弃在恒河岸边。痛哭的悉达得到蚁垤仙人的救护,住在他的道院里,生下一对双生子,由蚁垤仙人负责教养。蚁垤仙人作了长诗《罗摩衍那》,描写罗摩的事迹,辩明悉达的清白,教会了这两个孩子。罗摩举行马祭,蚁垤仙人来到了。这两个孩子当场歌唱了这部长诗。罗摩听到最后,发现他们是自己的儿子。于是蚁垤仙人把悉达也带来,证明她的贞节,证明孩子确实是罗摩的。可是罗摩仍说无法取信于人民。悉达便向她的大地母亲求证,说如果她从来没有一念离开罗摩而向别人,便请大地收容她。大地开裂了,她跳进他母的怀抱。末尾是罗摩兄弟升天复位,又成了大神。

在这个续篇中,罗摩和以前不同,完全是一副统治者的形象。“江山情重”,他比唐明皇抛弃杨玉环还要残忍,竟把长久共患难而且又经历艰苦战争才得团圆的,怀着孕的,无辜的妻子扔掉,最后还不肯认错,落得一个悲剧收场。这样的统治者的休妻,以及对悉达的贞节要求,十分符合封建道德拥护者的脾味,因此受到他们重视。然而从另一方面看,很可能这段故事的作者原来是同情悉达,为她不平,以这个情节向统治者和侮辱妇女的道德规范提出抗议的。诗中的作者蚁垤仙人显然站在悉达一边,而且诗的艺术效果也有利于悉达。不过目前的传本中夹杂了许多小插话,传播腐朽道德,几乎看不出本来面目了。然而人民欣赏它,仍然可以从同情妇女和抗议统治者的角度出发。所以这段故事包含了互相矛盾的,反动的和民主的两重倾向。

《后篇》中有一段著名的情节揭穿了作为统治者的罗摩的丑恶面貌以及作者的反动意图:有一个婆罗门的儿子夭折了。他向罗摩申诉,说要在宫门口全家自杀,要求罗摩救活他的儿子。罗摩访

求原因,才发现有一个低级种姓首陀罗的人在模仿上等人婆罗门修炼苦行,想升天成仙。罗摩把他杀了,得到天神一致称赞,那婆罗门的儿子也复活了。这里的罗摩竟完全是“卫道”的统治者了。

就全诗的主要内容看,从第一篇的末一部分起,到第六篇末尾止,罗摩不是统治者的形象,而是受迫害者的形象。他是一个饱经家庭忧患的人。诗中所描写的他的绝大部分生活是一个普通人的生活,身份是一个森林中的居民。只有忠实的妻子和弟弟是他的伴侣和安慰,而他的主要依靠也只是自己的勇敢和智慧。悉达和罗奇曼以夫妻及兄弟之情为重,甘愿同受艰苦。故事最后结局是以弱敌强的胜利,一群猴子竟战胜了吃人的罗刹。这一类的事迹和其中的英雄形象,在奴隶社会和封建社会中,无疑地会鼓舞人民向艰难挫折和强暴敌人作斗争的勇气,因而博得他们的尊敬和喜爱。这几个英雄所遭遇的家庭不幸不是贵族独有的,而爱妻为强暴所劫的灾难更不像是贵族的经历,却是平民常常遭遇到的。悉达那样的受难也不像是公主和王后的情况,而是平民妇女最容易受到的。大鹏鸟路见不平,舍命相助,是平民的理想。群猴以大众力量造桥,竟通过了艰险的大海,这更表现了人民群众对自己的“众志成城”的集体力量的自信。全诗所着重描写的夫妇和兄弟的共患难的友爱,正是古代社会中人民的高贵品质,而为争权夺利的贵族所缺乏的。全诗集中描写了少数几个英雄人物,绘出了他们的苦难和悲伤,赞扬了他们坚韧不拔克服苦难和抗拒强暴的勇气和毅力,歌颂了他们的最后胜利。这正符合古代社会中一般人民的精神面貌,而不是贵族、奴隶主、祭司所特别关心的。因此,我们可以说,《罗摩衍那》史诗是一篇对战胜艰苦和强暴的英雄的颂歌,它的两千余载的流传并非偶然,而是有深厚的社会基础的。

第三节 思想内容的分析

《罗摩衍那》的思想，前面已经说到了一些；现在再对它的主要成分的倾向试作一次分析。我们所分析的对象是传为蚁垤仙人所作的梵语的《罗摩衍那》，不是古典文学中的罗摩的故事或者后来的各种改作。虽然现在的传本里已经有了后加的成分，但是主要内容仍然是奴隶制时代的产物。我们必须努力清除封建社会的和资产阶级的偏见，才能正确评论这部伟大的作品。

首先我们要看作者的政治思想。

《罗摩衍那》写了三个国家的故事。（罗摩的岳父的国家只是作为结婚的背景，没有什么故事。）这三个国家是：罗摩的国家，猴王的国家，罗刹十首王的国家。三个国家里都发生了兄弟争夺王位的事情，不过表现为不同的形态。罗摩的国内是父亲放逐长子，立了幼子，以后幼子摄政，然后长子复位，又立那幼子作继承人。猴国里是长兄为王，追敌失踪，幼弟自立；长兄回来，放逐幼弟，占了他的妻子；幼弟联合罗摩，回国大战，杀了长兄，占了嫂子，立侄子为继承人。罗刹的国家是十首王专制，他的弟弟因处理对待罗摩和悉达的事同他彼此意见不合，竟投奔对方，随了罗摩；在兄长死后，为罗摩立作国王。三个国家都是兄终弟及的传统世袭法。这证明当时的统治者家族的政权继承方式还是处于很古老的时代。

作者显然是以这三个不同类型的兄弟争王位的故事来概括当时的政治情况，并且表示自己的意见。三个国家都是长幼兄弟有矛盾，幼弟执掌了政权。作者明显地称赞了罗摩和婆罗多兄弟的

互让,而谴责了猴国的兄弟互争。在《猴国篇》的第五十五章中,作者借死去的长兄的儿子的嘴,把先篡位后失位又靠外力夺得王位的叔叔妙项大骂了一顿。至于罗刹国中投敌而后来依仗敌人获得政权的弟弟,在诗中还算是正面的主持正义的人物。因为他不是争夺权位,而是反对为劫掠他人妻子而进行的战争,并且受到兄长的斥责和迫害,不得已才出走的;所以作者站在罗摩一方没有对他专作谴责而有些辩护。这说明作者对于互让和互争以外的被迫出走还是同情的,而且认为主持正义、坚持原则的必要性超过了单纯服从国主以至为暴君效死的愚忠。这和《摩诃婆罗多》的毗湿摩、德罗纳的态度恰成对照。关于投敌和爱国,侵略和反抗,作者还没有表示清晰的认识和意见。大概在奴隶制王国时代中的一定历史时期内,侵略战争胜利常是一场劫掠,还不等于占领和统治;亡国对王族说是失去权势,对平民说是一场灾难,并不像氏族社会崩溃时那样全族必然沦为奴隶;因此作者只把这类情形看做整个贵族阶级的内争,没有描写为国与国之间的生死存亡的斗争。《摩诃婆罗多》里也有类似情形。这仿佛是我国春秋时代的情况。

看来蚁垤仙人是个与贵族有关的诗人,他很关心贵族争夺政权的纠纷。他的理想是家族和好,政权安定。这样的政治思想和人民有什么关系呢?在作品中所表现的作者对人民的态度怎样呢?

作者的政治观点是顾全整个贵族的利益而谴责野心家,但是他也考虑到平民的利益。在罗摩被放逐的时候,他着重描写了人民的悲痛,突出表现了罗摩是人民所爱戴的君王。这样,问题就不仅是放逐了一个合法的太子,而且是放逐了一个人民所拥戴的统治者。罗刹国的十首王虽然赶走了兄弟,却不是为了夺政权,而是为了坚持自己的不道德行为。十首王被写成一个暴虐无道的吃人魔王,他的王宫是穷奢极欲的奴隶主的乐园,这和人民安居乐业的

繁荣的阿逾陀城形成对照。作者对于统治者的爱憎是有一个符合人民利益的标准的。在描写猴子大军时,作者尽管掺杂了一些神异的幻想,但依然强调了全体猴子的群众力量,而不是只看到少数贵族将领。从这几点看来,作者的立足点还是在奴隶社会中的平民一边。当然,他不可能为奴隶着想,要求改变社会制度;他的人民的倾向只限于自由人的范围。

作者对于战争的态度是明确的。他不反对保卫自己的权利的战争。罗摩对十首王进行的战争,他是支持的,认为十首王夺人妻子是罪恶行为,而罗摩要夺回妻子进行战争是正义的。他对于妙项夺王位的战争虽然没有明白反对,但是在猴王死去前后,首重写了死者的妻子的悲痛,直到妙项也表示悲哀和懊悔;写到罗摩安慰他们;甚至还用死者的嘴把罗摩的暗箭伤人骂了一番(《猴国篇》第十七章),而下一章是罗摩的答复,显然是根据封建专制大一统观点的后加成分,未必是作者本章。作者对妙项的谴责表明他并不认为这是合乎正义的战争,他认为这样的战争是不足为训的,结局也不会好。罗摩的国家是憍萨罗国,在印度历史上并不是个很小的国度,诗中却没有写罗摩以大国的威力征讨四方,称王道霸,统一天下。这一方面证明作者当时只要求各国相安无事,而没有强调提出大统一的理想;另一方面也可见作者不鼓吹侵略战争和反对劫掠。至于罗摩对十首王以外的一些罗刹所进行的个别的或较大规模的战斗,作者则解释为维护人民安全(仙人祭礼等)或抵抗侵犯及劫掠(对劫悉达的罗刹和十首王的弟、妹)。这样有分别地看待战争是和人民的利益相符合的。

对内要求妥协互让,对外要求抵抗暴力而反对掠夺,证明无故劫持他人妻子者必亡,认为理想的君王应当能保护人民安居乐业而受人民爱戴,理想的男女英雄能坚守信义誓死不渝而战胜一切艰难挫折和抗拒强暴,歌颂群众的力量能造桥渡海打败强大的恶

魔,这些都是《罗摩衍那》中的进步思想成分。

《罗摩衍那》既然着重家族内部纷争的协调,它便提出了一个系列伦理的原则,以求巩固男子家长制的宗法家庭。诗中的这一方面的思想在奴隶制时代向封建制时代转化时期和以后,代替了它的王国政治理想而升到首位,为封建道德家或者封建社会的人民双方所改造和利用。究竟蚁垤仙人本来的意见是怎样的呢?我们必须考察一下。

家庭内部矛盾集中在第二篇《阿逾陀篇》里,第四篇《猴国篇》不过是一个部分的对照。第二篇的情节恰好把父子、夫妇、兄弟的矛盾都提出来了。这给封建道德宣传布置了好机会。在蚁垤仙人的作品中,除了一些片断和词句带有明显的封建性以外,孝悌的伦理道德还是粗糙的,而且是跟政治结合的。用我们所熟悉的封建道德眼光来看,作者所写的正面典型并不是十分"完美"的。作者在处理情节发展时安排了一连串的对立思想的斗争,有着生动的双方辩论。从这些情况看来,原诗所提出的宗法家庭的伦理似乎在当时还是比较颖疑的理想,是有争论的还未确立的原则;而作者这样做是为了求国家社会的安定。他很像是封建宗法家庭的思想先驱,反对奴隶制时代的家庭关系以及母系氏族社会的残余。

从父子关系看,十车王所表现的矛盾是慈父贤王而做了不慈不贤的事情。值得注意的是他听从了一个王后(印度那时似不分后妃)的话而放逐了心爱的有德的长子。无论诗中怎样用严守诺言和命运、报应等等加以解释,这也不是符合宗法家庭的道德的行为。废长立幼,废嫡立庶,我国历史上有无数例证,都证明那个父亲不是什么慈父。只有罗摩可算个孝子,严守了"天下无不是的父母"的封建道德;可是他尽管对那害他的母亲或嫡母未发怨言,而在劝罗奇曼留下时却明明说,这个母亲和她的儿子在获得王位后会给他们的生母造成更多的不幸(第三十一章第十三、十四颂)。

他是诗人为消弭子弑父或违抗父命而写的有些概念化的理想人物。这样顺从父命的长子在我国封建社会中也是数见不鲜的;有时连封建道德家也评为愚孝(例如战国时晋国重耳和他的哥哥申生的故事)。

罗摩在对待父母和兄弟方面是孝悌的典型,可是对待妻子却是遵照了奴隶制的道德。他劝悉达不要跟他去森林,要她顺从婆罗多,"因为他是一国之王,一家之主"(第二十六章第三十四颂)。这引起了悉达的愤怒。她责备丈夫把自己的妻子送给别人,"好像一个优伶一样"(第三十章第八颂)。她表现了贤妻的伦理观念,坚持不嫁二夫的封建道德原则。从全诗看,"兄终弟及"是连妻子也要承继的,猴国的情况正是如此。诗人加以谴责,但责男不责女。可见这里的夫妇关系还远不是平等的。只在后来,罗摩才成为比较完整的好丈夫;可是到末了,尤其是在《后篇》里,罗摩又成为保卫贞节的封建夫权的代表了。因此,诗中虽然提出了一夫一妻互爱的典型,但还局限在封建制甚至是奴隶制时代的范围中,并不是资产阶级所宣传的那种爱情关系。不过作者的坚持宣扬一夫一妻的罗摩和悉达的思想在古代社会中确实是很进步的。

婆罗多作为弟弟是个忠于长兄,坚持又传嫡又传贤的正面榜样;可是他对自己的母亲却破口大骂,丝毫不像罗摩那样温顺(第七十三、七十四章)。他也不认为亡父遗命是不可违反的。这是个家长制的拥护者,是要求母亲"夫死从子"的儿子。可是罗摩本来并不这样想。他劝罗奇曼留下时还说婆罗多会偏向自己的母亲。

罗奇曼是另一种典型。诗人一直把他描写为忠于长兄的好弟弟,但是他实际表现为仅仅是罗摩的忠实随从,照他自己的说法是长兄的奴仆。他不让罗摩走,提议去杀掉父母以及婆罗多。婆罗多追赶他们时,他也要杀上前去。他责备猴王负义时怒气冲天。这是个忠于一人的封建武士的典型。诗人在他身上所标榜的理

想,与其说是家庭伦理的,不如说是政治的。他和罗摩的关系是君臣多于兄弟。从另一方面看,罗摩对待他也不是平等的。当他要迎上前去杀婆罗多时,罗摩说:“如果你想登王位,我就让婆罗多让位给你好了。”(第九十七章第十七颂)当巨爪要嫁他时,这位兄长却向丑恶的罗刹女推荐弟弟,说他是单身一人,正好配对;自己不娶她的理由并不是要保持一夫一妻制,而是说罗刹女不利于其他妻子(第三篇第十八章)。连悉达对罗奇曼也很粗暴。当罗奇曼不肯离开她去救罗摩时,她竟冲冲大怒,说罗奇曼是婆罗多派来的,是为了打她的主意才跟来的,而且发誓说罗摩死了也不嫁他(第三篇第四十五章)。这明明是在弟娶寡嫂为合法的时代背景上说话的。这时她一点不像友爱的长嫂,反而很像奴隶主。罗奇曼离开悉达以后,又遭到罗摩的嗔怪,说他不应该听从一个生气的妇人的话而不执行自己的命令(第三篇第五十九章)。这双夫妇把患难中跟随自己的弟弟当做了侍从奴仆。

以上情况并不能掩盖全诗所提出的带封建性的伦理观念,而只是说明它的背景。这是一个家庭关系还很混乱的时代。执掌政权的贵族的家庭像我国春秋战国诸侯以及后来的帝王家庭一样,而这种内部纠纷常会引起政治上的变动。因此作者提出一个理想。由于是先驱,所以不免带有许多在成熟的完整的封建道德眼光下会呈现为缺点的地方。

这样的内部矛盾会引起人民不满,这一点在诗中也有反映。诗人描写人民在知道罗摩被放逐时说了许多气愤的话,甚至说:“我们都跟到森林去,把森林变为城市,把这城市变做森林,让婆罗多母子享受废墟吧。”(第二篇第三十三章第二十一、二十二颂)诗人以这种情况表现人民对罗摩的爱戴,着重的却是罗摩说服了他们,免除了在统治者看来是可怕的叛乱。

归根结底,蚁垤仙人好像孔子一样,开始提出了五伦(君臣、父

子、夫妇、兄弟、朋友)的初步道德规范,也要求“君君、臣臣、父父、子子”,不过不是理论的,而是形象的,所作的不是历史书《春秋》,而是一部长诗。这一套道德规范是为作者的政治思想服务的。家长制的家庭关系配合奴隶制王国的政治制度,在稳定的国家社会中,自由人的平民得以安居乐业共享繁荣,这便是诗人的理想。这一思想在残暴混乱的奴隶制时代反映着前进到封建制去的要求,有一定的进步意义,而在封建社会中就发展为稳定社会的砝码和阻碍革命的工具了。罗摩的形象被改造成为印度封建社会中的神圣人物,并不是无缘无故,而是有根有据的。

至于那些宣传罗摩的神性和宿命论的思想自然是糟粕,不必详加论述。

从上面的分析看来,《罗摩衍那》虽然有不少进步的思想成分,但是诗中所宣传的正面思想内容在今天却应算作落后以至反动的了。那么,我们怎样接受这一重要遗产呢?

我们承认它仍然是一部伟大的作品,但是这决不是根据封建道德家和资产阶级民族复古主义者、人道主义者等等所宣扬的东西,当然也不是依据它的作者所努力宣传的过了时的东西。我们看重它的,一方面是它的历史作用和在当时的进步意义,是因为它产生于很落后的古代而有着前进的思想;而另一方面,我们更重视它由于立足点倾向于平民,从而包括了一些民主性的精华,而且在艺术上也有划时代的贡献。它的政治理想和道德理想都是过了时的糟粕,它的正面人物更决不可能与社会主义时代的正面人物相比。但是,因为它的作者真诚地想改造当时的社会,所以他不能不对那个现实社会加以批判。因为蚁垤仙人真心想改造那些贵族,便不能不揭发他们,同时向人民方面吸取力量。正是因为作者抱有改造当时整个国家社会的宏愿,所以他不能不努力创造足以概括整个时代面貌的典型事件和典型人物。他要求自己的作品产生

最大的效果,便不能不努力进行艺术加工,因而发展了文学技巧。我们已经把这部作品放在它自己的历史阶段上来判断它在当时和以后的意义;我们还必须更深一层抉择它的真正价值所在,抛弃它的糟粕,使它显露出今天我们可以接受和利用的精华。我们看待《罗摩衍那》,不是当作什么宣传理想的圣典,而是带有一定程度的革命精神和很高超的艺术成就的,概括奴隶制时代的重要政治和社会问题的史诗。这样看待它,我们也就可以理解它深受印度人民喜爱,为他们传诵两千多年的原因了。

下面我们就来考察这部伟大作品在艺术方面值得注意的成就。

第四节　开辟新时代的艺术成就

伟大的文学家总是根据自己的阶级观点用种种不同的艺术手法来表现当时的社会矛盾和斗争的。只有先进的人物才能看得到重大的矛盾,而且敢于去揭发它。无产阶级革命以前各时代的作家一向是受着阶级条件的限制,但是伟大作品所达到的高度仍然能够超越自己的前驱和堕落的后辈。印度的两部伟大史诗正是这样的作品。依艺术观点说,在表现能力的丰富一方面,《摩诃婆罗多》胜过了《罗摩衍那》,而在艺术手法的发展一方面,《罗摩衍那》却比较精致细腻,更接近古典文学,成为它的前奏曲。

《罗摩衍那》在楔子中说到蚁垤仙人创造了新诗律。这当然不是事实。两部史诗所用的基本格律是吠陀诗歌中早已有了的。然而这个故事却是用来表现全诗的一个常为人忽视的基本精神的,不能不加以分析。

据说蚁垤仙人有一次在河边散步,看见一对水鸟正在欢乐中

歌唱，一个猎人把雄的杀死了，雌的悲啼着伤悼血迹斑斑的伴侣。蚁垤仙人不禁脱口说出了有韵律的几句话：

叫声行猎野蛮人！
水禽一对喜盈盈，
一箭使他两离分，
千秋万世受恶名。（第一篇第二章第十五颂）

说出口以后，连仙人自己也感到惊奇，他随后便用这一诗律创作了《罗摩衍那》。

这个著名的故事象征地说明了全诗中大力描写的罗摩和悉达的不幸分离。这种对破坏和平幸福生活的野蛮猎人的谴责实质上也可以认为是古代人民对奴隶主直到封建主的一种抗议。我国从写“南山有鸟，北山张罗”的古诗起就有反映这类矛盾斗争的作品。我们能够从这一点理解蚁垤仙人的憎恨强暴和同情受害者的思想和情绪。

悲夫妇的无辜受害而别离，恨吃人罗刹的强暴，进行抗争，这是《森林篇》、《猴国篇》、《美妙篇》里的主要情调。罗摩等三人一到森林不久，悉达就被一个罗刹掠去。这是后来的更大不幸的一个预兆和缩影（《森林篇》第二章至第四章）。那个罗刹是森林中的一霸，“带武器巡行全森林，吃仙人的肉，要以悉达为妻，喝罗摩兄弟的血”（第二章第十二至十三颂）。罗摩见他抢去悉达，便一阵悲伤，想起了离国之恨，竟说：“没有比悉达被外人触到更使我痛苦，失去王国和死去父亲还不能相比。”（第二章第二十一颂）罗奇曼却大怒，责备他说：“你是众生之主，为什么像孤儿一样痛苦？我是你的奴仆，我要一箭射死强徒。”（第二章第二十三至二十四颂）这才开始了战斗。他们经过一度挫折，终于杀死罗刹，救了悉达。

在这一段小故事里，正像前后的许多情节中一样，罗摩是个软弱的受难者，而罗奇曼是个愤怒的斗争者。这个屡次自称为“奴仆”的弟弟代表了向恶魔斗争的一面。罗摩思妻总是哭哭啼啼，罗奇曼复仇总是怒气冲天。情节和情绪的发展是：从受难到悲伤，转为愤怒和斗争，经过挫折，终于胜利。剥去那些无聊的和带反动性的杂质，我们可以看出，诗的主要情节发展和人物对事件的反应不但突出了当时弱小对强暴的矛盾，而且强调了消极诉苦和积极斗争的矛盾，并没有倾向于对恶势力妥协求和，而归结于通过斗争达到胜利。这是蚁垤仙人创作的一个精彩方面。

悉达的形象是一个成功的创造，感动了千百年来的无数男女。她的特点是受难而不屈，敢于对恶魔反抗。她遭遇千辛万苦，始终保持着坚强的意志和斗争的精神。她坚持随罗摩去森林，不畏艰苦。丈夫历述森林生活的困苦，对她表示消极的怜悯，她没有接受。当十首王劫她的时候，先是用贵族的各种享受诱惑她，说无数妃子都不如她，要立她为皇后。悉达拒绝了，并且给他警告，又说：“你是个豺狗，竟想得到我这个牝狮；你不能碰到我，像不能碰太阳一样。”(《森林篇》第四十七章第三十六颂)自从遭难以后，悉达的表现有两方面：一是悲念罗摩，一是痛骂十首王。既富且贵而又吃人的罗刹之王不能使她动贪心，也不能使她生恐惧。当大颔神猴见到她，要救她出险，背她逃走时，她考虑到发生战斗时的不利情况，不肯跟他去，要罗摩来救她。最后她说：“如果罗摩来杀了十首王和这些罗刹，把我救走；那才是配得上他的行为。”(《美妙篇》第三十八章第六十四颂)当罗摩摆出一副男权代表人的丈夫面孔责备她不贞而不肯收留时，她也没有表示软弱，而是据理力争，责备他，并且投身入火，入地。把悉达当做百依百顺的软弱的女性，是错误的。当然，她是一个忠实的贤妻，思想不超出所谓对爱人的专一，但她对丈夫也并不是处处退让顺从的。重要的是，她是个坚持

正义原则的意志坚强而勇敢的女性。这在古代社会中是难能可贵的，是应该肯定的为人民喜爱的形象。我们可以肯定，两千多年来，她必曾获得无数被压迫妇女的同情，鼓舞她们坚持抗暴，并给她们以胜利的希望。

在分析了诗的基本情调和主要正面人物的性格以后（对于罗摩兄弟的分析已见前节），我们可以进而考察诗中的一些主要场面，由此探讨诗人的思想和艺术创造力量。

第二篇的宫廷内部斗争揭穿了贵族家庭的黑暗和争夺权力的阴谋活动。作者所描绘的道德化身的罗摩是一个理想的典型，但对我们没有什么吸引力。这个形象有些概念化，几乎没有感情，和后来在森林中不一样。我们所重视的是作者为了衬托这个人物而描写的各种矛盾。作者和我们同样憎恨这种贵族家庭。他在这一方面真正发挥了艺术创造才能。

第一个矛盾焦点出现在夺位阴谋的实现过程中。丑宫娥对她的主人那位王后是忠心的，但只是个牺牲他人而自私自利的奴才。她在说服王后时暴露了当时贵族家庭内的丑剧。这是一个典型概括。她所刻画的老王十车是无道昏君，太子罗摩是伪君子，指出不夺得权力就必然要受害，使本无恶意的王后转而相信谗言，对她大加赞美，夸她驼背而美丽，许下许多赏赐。然后是王后要挟老王，老王虽有内心矛盾却终于听从了。这一连串的细致描写是有现实基础的。诗人的憎恶是我们所能同意的。我们可以把它看做对自私自利的阴谋诡计直到对贵族后宫的丑恶内幕的谴责。这会使我们想起《史记》里写汉高祖晚年宫中吕后与赵王如意的母亲戚妃相争的地方。两者的结局不同，但性质一致。

接着是阴谋的后果，爆发为一系列的矛盾。罗摩的母亲的哭泣和挽留，罗奇曼的愤慨，罗摩的说教，构成一个历时相当长久的场面。同样我们可以把它看做宫廷内幕的揭露。罗奇曼代表了当

时现实中的争权的贵族子弟或者家臣,同时他也发泄了平民对于专制帝王听从谗言倒行逆施的憎恨和反抗情绪。他还着重指出罗摩应该为王不是根据长子继承法,而是因为罗摩有德,得人民拥护。诗人在这里显示了他的才能,生动地表现了不同思想的矛盾;不过,他借罗摩的嘴宣传的宿命论和伦理是我们所不能接受的,也无助于情节和人物的描绘。

以后是悉达和罗摩的对话,十车王的悔恨,婆罗多同他的母亲的对话以及他对丑宫娥的惩罚,婆罗多和罗摩、罗奇曼的会晤。这里面虽然夹杂着大量的说教,但诗人仍然发挥了他的刻画人物的能力。他对贵族人物的熟悉使他能只凭借对话便勾描出性格的轮廓。这在印度文学史中是一个里程碑,是重大的艺术成就。我们感到兴趣的是他淋漓尽致地专题描写了人民的悲伤和随罗摩去森林的愿望。他甚至写到十车王也要把人民和一切都送去森林而让婆罗多统治空虚的国土。连那夺位的王后也说:“没有财富的国土像喝干了的空酒杯一样。”(第二篇第三十六章第十二颂)这些地方诗人用朴素的语言写出了人民的强烈的爱憎,激昂慷慨,同时也对帝王提出了警告。

《森林篇》在我们看来是比较完整的一篇。背景从宫廷转入森林。人物也变了。罗摩夫妇成为乡村居民,罗奇曼是他们的随从和武装保卫者。矛盾冲突移到了和平居民和强占山林的、劫人妻子的、吃人的罗刹之间。十首王对悉达自夸富贵,明显标出了他的贵族身份。前一篇中的滔滔不绝的伦理说教这儿没有了。罗摩也不是满嘴仁义道德循规蹈矩的圣人了。诗人的艺术手法得到进一步的发挥。森林(乡村)中的生活和冬季自然景象的描写,战斗的场面,悉达被劫的情景,十首王对悉达的引诱、恐吓和迫害,悉达的抗拒,罗摩的悲痛和愤激,两兄弟四处找寻悉达,大鹏鸟的仗义和牺牲,这些就是这一篇的主要内容。它开创了印度古典长篇叙事

诗的体式。政治、爱情(生离死别的相思)、战斗、风景,这四者成了后来长时期内长诗的必不可少的主题。蚁垤仙人所创始的诗篇当然不免粗糙,而且现存的传本里还夹杂着一些累赘的,空洞的诗句;但整个说来,它是用了白描的手法,朴素而生动,没有词藻的堆积和长篇大论的说教,在我们眼前展开了一幅古代社会斗争的图画。这是印度古代文学发展中一项划时代的成就。

《猴国篇》再现了兄弟争国和战斗的政治内容,特点是更强烈地描绘夫妻的感情。本篇开始就是罗摩对春景伤情,悲叹妻子遭劫。战后他又为雨季来临而感伤。秋景也有专章描写。这些加上前一篇里的冬景,就把漂泊者和相思者眼中的各季节山林景物都写到了。这给以后的长诗留下了范本,而为《摩诃婆罗多》所不及。前一篇着重写罗摩的思妻,这一篇着重写猴王长兄死去后他的妻子的哭夫。这个女子被写成很有智慧的形象,这使她的悼念故夫更能引起同情。夫妻生离死别的感情在这两篇中有了较充分的表现,给后来的古典诗歌中的同类篇章树立了榜样。在奴隶制和封建制社会里,夫妻的平等相爱的感情是难得的,而在一般的人民生活中,这种伉俪关系受到外力破坏又是常见的。资本主义社会中得到宣扬的以个人幸福为基础的爱情,所谓自由恋爱,在它以前两个社会阶段中还是稀有的。因此,这样的感情的描绘在把妇女当作奴隶的多妻制的社会中是有民主性的,可贵的,而在赤裸裸的金钱商品关系的资本主义社会中也是值得珍视的。就这一历史的和社会的意义说,《罗摩衍那》的这类描写不但启发了古典诗人,成为他们创作的重要内容,而且是表现了进步思想的艺术成就。

《美妙篇》在宗教迷信眼光中是歌颂神猴的,在封建道德眼光下是称赞贞节的,资产阶级思想又会把它看做宣扬个人爱情的超政治、超阶级的艺术品,我们则更看重悉达的坚决抗拒有财有势的吃人罗刹的斗争精神。诗人在神猴眼中详细描写十首王的都城和

后宫不是无所为的。他把罗刹王的穷奢极欲的生活大加渲染,完全刻划出一个奴隶主的社会形象。把这样的贵族和吃人的恶魔结合在一起,正是作者认识了当时统治者本质和民主倾向的表现。在这样的富贵加上凶残的压力之下,悉达的抗拒才是更为动人的,才是代表了过去阶级社会中受迫害者的反抗思想和情绪,因而我们今天还能欣赏它。在罗摩和悉达的爱情的表现上,两人也有所区别:罗摩更关心自己的和家族的荣誉,而悉达在“以夫为天”的思想之中还表示了其核心乃是对罗摩个人的感情,因此更为接近受压迫者的自由理想。这对封建礼教说是进步的,对资产阶级的虚伪的不负责任的所谓恋爱也是一个对照。我们在这样的历史和阶级的背景上观察悉达,应当承认创造她的形象的诗人达到了一个上古的艺术高峰。除去后面显然是外加的神猴大闹魔宫的一部分(第四十一至五十六章)以外,本篇也是很接近后来古典作品的一个比较完整的诗篇。

《战争篇》篇幅较长(约占全诗四分之一),内容复杂,以罗刹国为背景写两军大战,归结于罗摩复位和太平盛世。这里面重现了以前的一些抒情主题,而主要是写强弱双方各向自己的反面转化,以显非正义必败而正义必胜。这一篇人物众多,场面纷繁,矛盾冲突尖锐,可算是全诗的高潮。可惜现存的本子显得杂乱。关于作战的描写过于夸张而且往往单调重复,未能胜过《摩诃婆罗多》,使我们感觉有些像《封神演义》。

《罗摩衍那》在揭穿贵族的阴暗丑恶的内哄方面开创了新局面。作者用贵族、猴子、罗刹三个国家的三种不同情况下的内部斗争形象地表达了自己的思想。贵族人物是阴险狡猾的,猴子是反复无常的,罗刹是富贵而凶残的,权势就是他们的公理。诗人在表现典型环境和塑造几个典型人物的性格方面获得了惊人的成就,不愧为“最初的诗”。继承和发展它的,后来的许多古典作品在细

致方面可以超越它，但整个画幅的雄伟和史诗体裁所独有的朴素真挚风格却难有人赶上。

蚁垤仙人塑造形象的本领是卓越的。他从各方面集中描绘出几个主要人物在不同环境下的性格表现，比较大史诗《摩诃婆罗多》更为细致，而且人物与环境的结合也更为密切。史诗的体裁使叙述情节显得拖沓，结构也松懈，这当然不应当以后来的标准去衡量。全诗的语言是流畅的，大量运用了譬喻，抒写感情也很真挚；只是常用各种称呼凑合韵律，诗句不够精炼，这与说唱体裁有关，不能和古典作品相提并论。

《罗摩衍那》在印度文学史中有划时代的意义。它在主题以及艺术手法甚至修词譬喻的技巧上都树立了典范。古典诗人的前进道路是它开辟的。单就语言技巧说，古典文学有很大的发展，但是往往在袭用旧主题和手法时发展了形式主义的趋向。在诗的正确创作道路上，《罗摩衍那》一直是古典诗人的光辉的先驱和典范。

《摩诃婆罗多》在自己的类型中是划时代的，空前绝后的作品，但是它的意义和影响不限于文学。就全诗说，它不是古典文学的范本；就局部说，它不如《罗摩衍那》那样接近古典文学。因此，两部史诗在文学上的地位是不同的。这不是分高低，而是区别类型。

以罗摩的故事为题材的作品，或则打着罗摩的旗帜而宣传其他东西的著作，还有罗摩、悉达故事所产生的思想影响等等，都是奴隶社会后期和封建社会的产物，需要在另一种社会背景上来说明，不能直接算在蚁垤仙人的《罗摩衍那》的帐上。我们将在以后的章节中介绍和分析。

第五章　佛教和耆那教文献中的文学成分

第一节　阶级斗争中的宗教武器

从前面叙述的文学情况中，我们可以看到，这一时期的古代印度社会已经处在阶级斗争日益尖锐的境地。这些文学作品不但反映了战争和政治，而且提出了解决社会矛盾的理论。吠陀文献中较晚部分继续维持以祭祀为中心的传统，而且发展了一些神秘主义观点，紧紧同统治阶级王公贵族的利益相结合。《摩诃婆罗多》描写了统治阶级的国内斗争和对外战争，提出了“正法”这个稳定社会阶级秩序的概念。《罗摩衍那》同样写王国的内外纷争，却更集中地而且形象地树立了稳定国家社会秩序的家长制的道德标准。所有这些新的理论都是阶级斗争引起统治阶级不安的产物。执掌军事和政治暴力的刹帝利就是当时的贵族、奴隶主，他们的对内斗争是为了争夺统治和剥削本国人民的政权，而对外战争则是为了掠夺外国人民。这样的斗争不能不引起两方面的结果。一方面是受到攻击的国内或国外的势力起而反抗。两部史诗站在受害者的立场上来观察和反映这种战争，因此接近了人民，带有一定的进步意义。另一方面是最受压迫的奴隶和遭受战争损害的平民更不能不反抗，而统治阶级的混战又必然削弱了自己的力量而给人民以更多的可乘之机。两部史诗从统治者的观点出发，力图减少

以至消弭这种不利于他们的情况，因此在政治思想上又带有反动性。两部史诗的政治思想是有代表性的，并且起了很大的作用；但是对于当时愈来愈严重的阶级矛盾和斗争的解决仍然无能为力。于是，当摩竭陀王国在北方兴起的前后，在各派思想力求改变或控制国家局面的时候，出现了代表新的社会势力的新宗教，它们很快就得到了统治阶级的赏识，在相当长的一段历史时期中起了麻痹人民和阻碍革命的作用。

前面已经说过，当时大家最关心的问题是如何对待各阶级的矛盾以及各国的战争，这归根结底是阶级斗争的问题。新兴的宗教是阶级斗争的产物，代表了一般平民的部分利益，而实质上是在改良主义的掩饰下从思想上巩固王国统治的工具，因而成为剥削阶级对劳动人民进行阶级斗争的思想武器。它们愈与统治阶级结合，这个反动性就愈加显露，最后就抵消了以至完全丧失了本来带有的一点进步意义。

新兴的宗教是佛教和耆那教，而佛教的势力和作用更大。它们都以不信吠陀和否认婆罗门的特殊社会地位起家，以戒杀和反战赢得平民的拥护，而又着重宣传逃避现实和消极忍受以求消除被压迫阶级的反抗斗争，而为剥削阶级服务。这两个宗教在派别组织、哲学体系和教义细节上有很多分歧，但是在根本的政治和宗教观点上却大体一致，甚至在教派组织的形式和关于教主的传说方面最初也很类似。

佛教的创始者被尊称为佛或佛陀（佛是我国古今通行的汉语译名），意思是"觉悟了的人"；因为出生于释迦族，所以又被称为"释迦牟尼"，即"释迦族的圣人"。从佛经中可见当时人常称他为乔答摩（汉译旧作瞿昙），这也是他的族姓。他大约是公元前6世纪的人。后来的传说把他描绘成一个高贵的王太子；但依照当时历史情况看来，他只是生于当时印度北部边境（现属尼泊尔）的一

个部族的统治者(刹帝利)的家庭,并不是什么帝王的太子。他在印度北部几个重要城市游行教化,提出了新的宗教理论,建立了新的教派组织,获得了上自国王下至奴隶的信仰。在佛教传播的初期,佛陀还活着的时候,内部已经有了分裂者;佛陀死后,佛教分成了两大派,十八小派。到后来,大约是公元前不久,又兴起了一个实际上是新的教派。这一派自称为大乘,而把其他派别统称为小乘。大乘之中也有一些派别。斯里兰卡、缅甸、泰国和印度尼西亚(在伊斯兰教传入以前)、越南、柬埔寨、老挝等国传的是小乘,传到我国、日本、朝鲜、蒙古的主要是大乘,但是也有小乘中许多经典、教义、戒律。大乘承认小乘的合法,但称之为"声闻",加以卑视;而小乘却不承认大乘。

耆那教的教主是耆那,意思是"胜利者";一般称他为大雄,这本是个一般称号,佛也有这个称号。传说认为在他以前还有许多耆那,他也有个老师。据说大雄同佛一样是贵族(刹帝利)出身,年代和佛差不多,可能略早一点。他也是在北印度城市中游行教化,建立教派组织。也是在他活着时教内就有过分裂活动,而他死了以后,到公元后1世纪又分为两大派:天衣(裸体)派和白衣派。耆那教没有传出印度以外,至今印度还有教徒和这两大派的出家人;而佛教现在却主要存在于印度国境以外,在印度只有极少数的教徒了。

佛教和耆那教都有长期发展的哲学体系,即使是最初的教理也是相当复杂的。就政治意义和社会意义说,它们的主要的理论和实践的内容在初期以代表城市中富裕的平民工商业者为主,因而一方面对掌握政治、军事、文化并有垄断特权的刹帝利贵族和婆罗门祭司有所反对和要求,而另一方面则力图消除被压迫阶级的反抗斗争。

从社会实践考察,我们可以看出这两大宗教都是以维护私有

财产制度为特征的。基本戒律都包括了戒杀、戒盗、戒诳语、戒淫。佛教增加戒酒为五戒，或加上另五项共为十戒。耆那教不列入戒酒，而要求出家人戒私财。实际上两教的出家人所遵守的最根本的戒律是大致相同的。就一般意义说，戒偷盗和戒诳语显然是符合占有私有财产的城市商人的切身利益的要求；戒淫是针对当时盛行的娼妓制度的，同时也是把妻子作为个人私有财产的一种反映，即要求不侵犯他人的妻子。这些对于奴隶和掌权的贵族以及村社并不是主要的利益所在。佛陀开始传教时就得到商人的支持，文献中经常提到商人（我国译为“长者”等），而耆那教今天还是以一部分商人为其重要社会基础。要求出家人自己个人不经营私产只是为了维持一个寄生的宗教组织，这并不妨碍寺院的集体占有财产。

戒杀[①]（我国古代译做“不害”）是两教的共同信条。耆那教把它列为首要的信条，比佛教还要看重，从而较难为更多的人所接受。这种主张最初可能是农民的要求，是农业成为主要生产时农民为反对大量杀牛祭祀而进行斗争的结果。毛主席在《湖南农民运动考察报告》中说：“牛，这是农民的宝贝。‘杀牛的来生变牛’，简直成了宗教，故牛是杀不得的。农民没有权力时，只能用宗教观念反对杀牛，没有实力去禁止。”[②] 印度农民不但用牛耕地，而且牛奶又是主要食物，牛更受重视。佛教、耆那教利用而且发扬了这一条作为自己的理论武器，以争取人心，反对敌人。这一条纲领对于婆罗门的杀死大量牲畜作祭祀牺牲和刹帝利的长年战争大量杀人确实是一种反抗，可是它只能对已经失去社会作用的祭祀给以

① 这一传统术语及其所包含的思想，到了近代，曾为印度资产阶级民族革命运动的领导人甘地所采取而加以发挥，成为一个政治术语，即“非暴力”。

② 《毛泽东选集》，第 1 卷，人民出版社 1951 年版，第 40 页。

严重打击,而并不能约束掌握武力的贵族和制止战争。从长远的历史发展看来,这样的表面慈爱恰恰是残酷剥削的掩护,而这种极端的和平主义又正是束缚奴隶和被压迫者起来进行暴力革命的精神枷锁。就政治意义说,这条教义是一个重要的创造。它的作用是向更大更强的统治者和更受压迫更要革命的广大劳动人民双方同时进行了斗争,因而它一方面可以利用人民逼迫掌握武力的统治者作若干改良主义的让步,另一方面又可以束缚住人民的手使他们不致把革命进行到超出领导者的阶级利益的程度。这是最符合受压迫而又压迫人的阶级或社会阶层的利益的。这可以说是一个时代的人民中的中上层人物即次等剥削者的斗争战略。在奴隶社会中,这成为城市有资产的人的武器。到后来,这也是他们的继承者的法宝。当然,这种对于革命的限制归根结底是徒劳的,可是它在奴隶制时代曾起过作用,流传下来,拥有历史传统所赋予的力量,成为意识形态上的一个重要武器,随时可供剥削阶级的利用。既然这是束缚人民革命的枷锁,最上层统治者自然也可以利用,可是他们和人民根本对立,只能用来麻醉人民而不能约束自己,这一本身矛盾就使它的力量削弱。印度的提倡佛教的短促的王朝和我国梁武帝之流的历史事实可以证明这一点。

佛教和耆那教的理论中最有广泛影响的是轮回、业报、修行、解脱的一套学说。这种思想的萌芽是以前就有的。《奥义书》里已经有了关于“业”的论点。这种思想经这两大新兴宗教发展成为一套理论体系,后来也为继承吠陀经典的婆罗门所改造和吸收,形成了现代所谓印度教的重要哲学成分。佛教的这一套基本理论传到我国,长期流传,为我们所熟悉。这是消除人民革命意志的反动理论。但是在它初起时,它也像戒杀的口号一样有过双重的作用。这是它当时能得到广泛传播的一个依据。

轮回说本来是上古社会的万物有灵思想的一个发展:生物都

有灵，因而死了可以再生为其他生物。吠陀文献中还没有这种理论。到了阶级斗争在奴隶社会中激烈发展的时候，首先引起平民和奴隶反抗的一个社会制度便是渊源于氏族社会而现在成为掩盖阶级实质的幕布的种姓制度。种姓或家族（门第）既然是贵族世代统治的制度根据，人民便要求打破它。轮回说恰好提供了一个生物平等的观点。下等人可以来生为上等人而上等人也可以来生为下等人，本质（灵魂）上是没有区别的。血统不是贵族的本质特征。人人可以成为婆罗门。轮回的规律支配一切，连天神也不能逃脱。这一理论乍一出现时，看来是对统治者不利的，多少投合了平民和奴隶的心理。可是它随即显露了反动的性质。这一理论并不要求改变现实世界的阶级秩序，而只是一个自我安慰的"精神胜利"。

业报理论是说明轮回的。业就是行为，也包括思想和言语。行为必有报应，所谓"善有善报，恶有恶报"。可是善恶的标准是各时代、各阶级不同的。佛教、耆那教当时所规定的自然根据它们所代表的阶级利益。可是这个原则却也给了被压迫者一个"精神胜利"。人人要对自己的行为负责，这也表达了从思想上约束一下统治者作恶的要求。这恰好是跟大史诗所宣传的正法思想相对立。照大史诗说，执行正法规定的大屠杀是不受报应的，遵守正法规定，武士就要打仗和杀人。佛教却认为杀人就要被杀，造下了因就一定要收下同类的果；这是支配一切的规律，天神和贵族也不能避免。这一理论又排斥了主宰一切的天神，不需要专制独裁的大神来判断一切。它也不需要永恒不变的命运，而把命运交给了一个人自己掌握，做了什么事将来就会得到什么果。不过，这样自己掌握命运只能是在虚幻的来世起作用，在现世还是要受前世行为的约束，依然是冥冥之中有个命运。既然今生遭遇是前生行为的结果，自然富人应该享福而穷人只好受苦。所以，轮回和业报结合起来，恰好是教导被压迫者安于现实而寄托希望于来生，毕竟是企图

消弭人民反抗的反动理论。

修行有两种:一是一般在家人的,一是出家人的,包括苦行在内。耆那教提倡苦行,甚至认为绝食至死是好事。佛教却反对苦行,而着重要求积累所谓功德,提出一些道德规范。这样,祭祀和婆罗门规定的一些宗教仪式就成为浪费,人们只需要在日常生活中修行就可以得福。可是宗教所宣传的道德内容总是符合当时剥削阶级需要的,从来不曾为被剥削者鼓吹革命道德,最多只向统治阶级要求一点改良。同时,新的有组织的宗教团体很快又发展出一套新的宗教仪式作为自己取得生活资料的手段。结果是出家人的寄生性更为显著,加重了生产劳动者所受的剥削。不过,出家人的团体开始时是按照奴隶社会的自由人的生活原则组织的,内部是民主平等的,而且带有回忆原始公社生活的一切集体公有的性质。这类团体不分社会地位,向一切人开放;进来以后就可以不生产而得食并且不受团体以外的社会约束。这样,出家修行又成了逃避压迫和剥削的现实的出路。从佛教文献中可以看到不少妓女、强盗、杀人犯出家的故事。新的宗教组织最初吸收的成员包括了社会上的逃难者。他们这样得到个人自由以后,当然更要宣传逃避现实而不宣传改变现实了。佛教的"三皈依"原是求佛、法、僧(教主、教理、教会)庇护。

解脱是对人世的苦难而言的,佛教和耆那教都把现实生活当做痛苦。这迎合了受难者的心情。宣传轮回和生、老、病、死之苦又引起了贵族富豪的同感。佛教说一切皆苦,一切无常,这反映出古代阶级斗争激烈时的社会各阶级中一些人的感受。从轮回中解脱意味着脱离现实世界,也对被压迫者具有一定的吸引力。不过求解脱的方法只是修行,也就是忍受,解脱的现实道路又只有出家。这归根结底是对统治者、剥削者要求略为自制,来一点改良,以减少被推翻的恐惧;而对被统治者、被剥削者更要求自制,把希

望寄托于来生或出家。《奥义书》已经高呼“寂静”,佛教、耆那教宣传“涅槃(寂灭)”,这都从反面反映了社会的动荡不安。这正是佛教经典所说的,用努力自制的手段,“智者要造成一个岛,洪水也不能把它淹没”(巴利语《法句经》第二十五颂)。阶级斗争的洪水终究是要淹没一切的,宗教不能阻拦它;可是上层建筑仍然有很大的反作用,作为剥削阶级的斗争武器的宗教担负了蓄洪的任务。

佛教、耆那教为了说明这种理论并且攻击婆罗门和其他哲学派别,发展了许多哲学观点。耆那教是相信一切皆有“生命”的,因而承认有类似灵魂的东西。佛教反对有“我”,提倡“无我”,把精神的个体(灵魂)取消了,因而在说明轮回、业报时需要一整套新的理论,创立了“因缘”的学说。佛教又坚持“无常”,认为一切都是变化的,流动的,有生必有灭的。耆那教认为一切都有矛盾,不能单纯肯定或否定,提出近乎诡辩的说法。这两教都不承认主宰一切的神,大大贬低了由吠陀时代传下来的天神的地位。佛教还认为世界是无数物质和精神的元素(可归为几类)的变动不居的无始无终的集合体。这些观点在哲学思想的发展上有重大意义。这些哲学家看到了世界的复杂和多变。最初他们还不是帝王御用的,还能有一些进步思想;但终究是站在剥削阶级一方面,所以最后把世界看颠倒了,把真的当做幻象,而幻想的反而被认为真实。从社会实践和文学方面看来,他们的这些哲学理论没有很大的直接影响,因此只在这里简略提一下。

佛教、耆那教有长久的历史和纷歧的派别,在历史上的作用也随各时期而有所不同。以上说的只是公元以前的状况。这是它们最兴盛的时代。下面我们就来考察这两教在这一时期内所积累的文献。

第二节 佛教徒和耆那教徒所积累的庞大文献

印度的佛教徒和耆那教徒在千年以上的长时期内积累了大量的文献。这是古代印度的丰富的文化宝藏中重要的一部分。可是这些文献到现在还没有经过科学的整理和分析,甚至还有许多书籍没有校印出版,或则还没有发掘出来。虽然这庞大的文献中只有一部分是有文学性质的著作,但是不弄清楚这些作品,就看不清楚印度古代文学发展历史的全貌。

这些文献是不同的历史时期的产物,也是佛教和耆那教的不同发展阶段和不同派别的产物。它们都有着很浓厚的宗教色彩,有些完全是宗教的宣传品。由于作者生活于不同时代、不同地区,又连系着不同的社会阶层,所以不但内容和形式多种多样,语言文字也有歧异。采用古代印度通行的标准文言(梵语)的著作是比较的少数,是后来较有学问的,受过传统文化教养的人的著作。很多文献却是在社会上结成宗教团体游行教化的出家和尚所积累起来的。古代曾经有过一些和尚按照他们的需要把以前的文献加以整理编纂;可是不同教派有不同的编订,都没有包括全部文献,而且还加上了一层按照新历史时期的教派观点的修补,更改变了原来的面貌。

现在我们简略介绍一下佛教、耆那教现有文献的情况,着重其中的文学部分。

我们首先要说明,这些文献的绝大部分都是下一时期的产物,只有一部分是公元以前即这两个宗教兴起后三五百年间的著作。

尤其是耆那教文献，它的最后编订已在公元后5世纪，又没有传播到外国的传本或译本保存较古的面目，更难区别其中的原始成分。现在只说明一下总的情况，有的重要作品要在说到古典文学时说明。

佛教的文献保存到现在主要依靠传到印度国外的历史条件。在印度本国，自从大约12世纪起佛教的寺院组织遭到大规模摧毁以后，就失传了。除在印度国外一直保留的巴利语文献外，近代才在印度国内和国外陆续发现了一些佛教其他书籍的写本。是不是此外还有大批文献在印度没有发掘出来，现在还不能断定。

佛教文献既是主要在印度国外保存的，情况就很复杂。传说认为在佛陀死后的三百年间有过三次的大结集（合唱），就是说，许多和尚聚在一起共同把口头传诵的经文统一编订成一套经典。因此佛经开始总是一句"如是我闻"（我是这样听来的）。由于口头传诵经文的不同，更重要的是教义、戒律（组织纪律）和组织成员的不同，一方面固然文献由结集得到了统一，另一方面也由此发生了教派的分裂。最初的大分裂大概是分为自认为保持正统的元老一派（叫做"上座部"）和比较发展了原来传统的一般和尚的一派（叫做"大众部"）。这两大派又分为许多小派（传说有十八派）。这些在大乘佛教看来都是小乘佛教。上座（元老）中的一派传到斯里兰卡、缅甸。在斯里兰卡有长期的发展，增添了不少的文献，但是基本经典和缅甸所传的相同。这是一整套文献，依然是印度语言，但不是印度古典的文言（梵语），而是接近它的另一种语言，叫做巴利语。这一套文献一般称为巴利语文献，是斯里兰卡、缅甸、泰国等地佛教徒的经典。我国傣族也保存了用自己文字写下的巴利语经典。其他各派的经典原文都散失了，只发现了个别的著作，所用语言是梵语或则语法、词汇不合规范的半文半白的所谓混合梵语。有些大乘经典的语言也是这样。巴利语经典以外，已被发现而且

刊印了出来的原文书籍数量还不很多,大量的佛教文献保存在我国的汉语和藏语的译本之中。这些大都是从原文译出的。蒙古语译的佛经是从藏译转译的。

巴利语的和汉译的佛教文献基本上都分为三类,称为“三藏”。巴利语文献中还有些“三藏”以外的著作和后来人的注释及撰述。汉译的“三藏”和藏译的佛教经典包括了大乘、小乘许多派的著作,不是一派的文献。藏译不照“三藏”编排,但是大体上也可以照此归类。藏译中有一些根本不是佛教徒的著作,汉译中也有个别这样的书。巴利语文献是一派的经典,比较统一、完整,但是不及汉译、藏译丰富,其中多数都在汉译中有大同小异或类似的本子。

“三藏”是经、律、论三类著作的总名。经是传为佛弟子所记录的佛陀的言论和事迹。律是佛教团体的纪律。论是佛教徒的宗教哲学著作。体裁是散文和诗都有。散文中往往夹杂诗句。哲学著作为便于口头传授背诵,也常采用诗体,类似歌诀,然后加上散文的解说。

经里面有很多文学性质的诗歌和故事,律虽然是清规戒律,却也包含着一些传说故事作为解说或例证。一般说来,论都不是文学作品,尽管往往采取诗的形式。巴利语的经典注释还包括了一些故事。

巴利语的经主要分为四大部分,叫做“尼迦耶”(集,部)。汉译的经中有一部分包括了这样的四部分,叫做四“阿含”。两者在性质和内容以及分类编排原则上有许多相似之处。这些都是大大小小的经的依照形式的编集。巴利语的经中还有第五个部分,叫做《小部(小尼迦耶)》。这一部分共有十五部书,文学性较强,有的传诵很广,成为实际上的根本经典。汉译的“阿含”中没有这样一个专集,但是其中流传最广的一些诗和故事也有汉译的大体相当的传本。

巴利语藏的四“尼迦耶”,小“尼迦耶”和律藏包括了一些较古的成分。汉译的经、律中除了和这相当的以外.许多大乘经典看来是较晚的著作。但是,这些口头辗转相传和屡经修补的著作,要确切划定时代是困难的。

耆那教的两大派各有一套经典。两派共同承认作为基本经典的是十二“支”。白衣派的经典的语言也不是梵语,而是半摩竭陀语,好比佛教文献中的巴利语。裸体的天衣派的经典还没有经过现代人的比较详细的介绍和分析。一般说的耆那教文献往往只是指的白衣派的经典。

耆那教白衣派的现存经典的编订年代约在公元后的几世纪,距离创教时代已经一千年左右,很难判断其中哪些是原始的成分。这些文献的体裁也是诗和散文都有。耆那教特别着重戒杀和苦行,在经典中到处宣传祖教祖(大雄和他的老师)和其他圣人的苦行。一般说来,这些经典很少文学性,诗文都比较枯燥无味,事迹有很多过分的夸张。和佛教文献相似,这里面有许多寓言、故事,喜欢用比喻。它的采纳各家材料,比佛教明显,竟吸收了《摩诃婆罗多》的人物进来加以耆那教化。

在十二“支”里,第六、七、八、十一“支”是一些宣传教义的故事。这里面反映出社会情况和耆那教的社会基础。第六“支”的前一部分有二十一章,各有一篇故事。第七章的故事值得注意。据说有一个商人考验四个儿媳妇,给她们每人五粒稻子保存。第一个儿媳以为这是平常东西,随要随有,便抛弃了。第二个把它吃掉了。第三个收藏起来。第四个种了下去,收获了再种,五年后得了很多粮食。商人惩罚了前两个,派第三个保管财产,让第四个管理和支配财产。最后是把稻子比做五大戒律以宣传宗教。第七“支”里说了十个人的出家故事,其中大多数是富商。例如第七章中说一个富裕的陶匠如何被大雄说服,改变了信仰。第十一“支”宣传

因果报应,说一个医生曾经有一次在药中用了肉,因而杀死许多生灵,转世得了恶疾,以后还要再生为狗,但多次投胎之后,到末了还会生为商人。十二“支”以内或以外的经典中经常提到商人,甚至把身体比做资本,把能不能利用身体修行、升天或堕地狱,比做商人的赚钱、保本、亏本。

除十二“支”外还有五部分文献,每部分也跟“支”一样是一些著作的编集。其中有的是戒律,有的是用问答体阐明教理,有的是大雄和其他圣人的夸张的传记,也有天文和地理知识。

耆那教文献中说故事时往往省略描写而只注明一个词“描写”。这显然是个略语,大概是指示口说经文的人在这儿可以重复最初一段中同一地方的描写词句。巴利语文献中也常把重复词句用一个略语标明而省去。这种重复在口传时是必要的,在书写下来时就不必要了。可是,在说“有一座城市”后面注上“描写”,是不是给说唱人以自由发挥的机会呢?从文献中得不到解答。

耆那教文献中有许多诗句,风格跟佛教的诗句近似。就这类传教格言来说,有时比喻得还很生动,能结合生活或自然界的现象。有的现在看来很好笑,当时却是能打动急欲摆脱现实苦难的人的心的。在所谓“根本经”的一部分(四个集子)中有一些格言体和叙事体的诗。

耆那教跟王族统治者也有关系。佛教传说中的一个有杀父恶行的暴君在耆那教传说中成了好人。显然宗教所谓善恶是随对待本宗教的态度为转移的。有一处写一个耆那教和尚如何说服不信耆那教的国王。那国王认为人没有灵魂,他做过试验,把一个小偷杀死,劈得粉碎,也没有发现灵魂(命)。和尚答复说,这好像劈碎木头想去发现火一样。佛教文献中也有一个佛教和尚说服一个国王的故事,不过所证明的恰恰相反,是人没有灵魂(我),只有“名色”(名称和形象),由于业报才有轮回。不同宗教以不同理论争取

统治者的庇护和提倡,但是统治者的利用或排斥却不是为了哲学,而是为了愚弄人民以维护自己的阶级利益。

耆那教文献除了这些经典以外,还有许多教徒的著作,有梵语的,也有非梵语的。这里面有些是文学性质的作品,不过它们都不属于这一时期,也不应当依宗教派别分类。同样,佛教徒的哲学、文学著作也很多。这些文学作品和梵语古典文学属于同一个文学发展阶段,而且是一个文学潮流中的组成部分;因此要在论述下一时期时介绍。

第三节　透露社会矛盾的佛教诗歌和故事

佛教文献中的文学成分主要是诗歌和故事①。除去说教的外衣和理论内容,它们反映出了古代印度社会中很多方面的矛盾斗争和人物活动。这些恰恰补充了主要是说贵族和仙人的《梵书》和两部史诗。佛教早期文献中表明了那时佛教徒的社会基础正是城市的平民和穷人,和贵族的往来并不占主要地位,跟村社也没有密切关系。妇女在早期佛教徒中还有地位,出家做尼姑是被压迫妇女的一条逃难之路。

虽然从戒杀的起源推测,佛教初兴时可能对农民有利,但在文献中看来农民对佛教的兴趣不大,彼此关系不深。佛教的出家和尚住在城郊。他们靠乞讨生活,不能不依赖城市。《小部》的《经集》中第一卷第四篇经说到佛怎样教化一个农民。这在刘宋时汉译的《杂阿含经》卷四里有大致相当的一篇。经里说,佛到一个聚落(村社)去乞食。"耕田婆罗豆婆遮婆罗门"对佛说:"我见耕田下

① 以下引巴利语文献据伦敦版罗马字本,有些书依印度刊行的天城体字母本。

种以供饮食,沙门瞿昙亦应耕田下种以供饮食。"(照巴利语本译是:"我耕田,我播种,耕了,种了,我才吃。沙门啊!你耕田吧!播种吧!耕了,种了,你才吃。")"佛告婆罗门:我亦耕田下种以供饮食。婆罗门白佛:我都不见沙门瞿昙若犁、若轭、若鞅、若系、若才、若鞭;而今瞿昙说言,我亦耕田下种以供饮食。"(巴利语本同,只耕田工具略异。)在佛经里,这以后自然是佛说教一篇,得到了饮食,还把那个农民教化成了和尚。这个故事使我们想到《论语》里记载的,孔子遇见耕田的长沮和桀溺的故事,以及孔子的学生子路遇见锄草的荷篠丈人,被骂为"四体不勤,五谷不分"的故事。在类似的时代里,孔子和佛陀在农民眼中只是奔走于城市的不耕而食的寄生者。

巴利语的三藏以律藏为首,汉译则以经藏为首。律藏里主要是出家修行的戒律。佛教和尚的组织叫做"僧伽",我国简称为"僧",也用来指和尚个人。巴利语的戒律包括三个部分,前两部分各有二集,里面编进了一些故事作为说明。汉译的戒律也有类似的情况。不过汉译各律所属派别较杂,戒律的规定、安排和说明彼此有所不同。有的故事在汉译中还有独立的经,而且翻译不止一次。例如巴利语的《大品》第八分中的医师祇域(耆婆)的故事。汉译《四分律》卷四十九至五十里有这个故事,另外还有独立的《棕女祇域(耆婆)经》。这三个本子大同小异。这个故事写一个妓女的儿子成了神医(治愈难症)的事迹,可以算是古代的小说,而且除了头尾以外,并没有宣传佛教,却暴露了国王的无耻和残暴。《四分律》和《大品》说两个国王为使都城繁荣,都以妓女做招徕生意的手段。《耆婆经》说是七国王争女,一个国王用诡计得逞,又抛弃了她,以指环印做生下儿子的表记。儿子被同伴骂做淫女所生,无父之子,才去找他父亲。这经又说另一国王实是蟒蛇所生,毒恶非常,杀人如麻,神医治他又防为他所杀,而终于斗智得胜。看来这

本来是一个歌颂医生的作品。关于药草、开刀手术、照见内脏等等描写使我们想到关于我国神医扁鹊、华陀的传说。扁鹊被医官刺死,而华陀被统治者曹操杀死,耆婆却以计得逃性命,情况是类似的。耆婆的故事大概是个流行的传说,佛教徒把它吸收到自己的文献中保留下来。

像这样出自民间的故事,尽管佛教徒收为己有,加工、发展、以至改窜为宣传品,仍然没有丧失古代民间文学的风味。在经和律里面都有这样情形。在巴利语文献中,经里的《小部》所包括的一部叫做《本生经》(唐朝义净译做社得迦)的寓言故事集就是这一类的作品。巴利语的《本生经》是编在一起成为一部的,共有五百四十七个故事(内有重复)。汉译的佛经中有十几部这类著作,每部包括的故事数目从几个、几十个直到一百二十一个;此外还有一些是单独译出的以及在经律中夹杂的。巴利语的经注里面也还有很多故事。这一些寓言故事,无论是不是采取《本生经》的格式,都明显带有民间文学的印记,而且有的已是经过加工到了小说的程度。它们反映了佛教徒当时所联系的社会阶层的生活和思想,揭露这些阶层的苦难和斗争,而加上佛教教义为指引。这一类故事和另外一种完全是夸张想象以至堆砌词藻的经和故事显然是两种风格,有两种来源,起两种作用。这些文献是经过长期发展而积累的。有些书要在论述下一时期时说到。现在举例说明一下和史诗反映类似的社会矛盾并大体属于同一时代的故事。

所谓《本生经》是把寓言或故事加上头尾,指出其中的善人就是佛陀的前身,是个菩萨,而恶人就是佛的敌人,其他重要人物就是佛的弟子、信徒、妻子、儿子等等。这些故事是经过加工的,不仅思想上按照佛教要求改造过,而且艺术上也往往显出加工的痕迹,有的在当时水平说来可以算是很精致的艺术品。文体主要是散文,里面夹杂一些诗句。这种《本生经》无疑是佛教宣传的锐利武

器。从汉译的同类书的纷繁可以推测当时有很多种集子流传。唐朝(7世纪)的和尚义净记述他在印度和南海见闻时,在《南海寄归内法传》卷四里说,当时印度的戒日王要求臣下献出文学作品,一次得到五百册之多,几乎都是“社得迦”,就是用佛本生故事做题材的作品。在印度的佛教壁画和雕刻中也有很多以本生故事为内容。晋朝法显和唐朝玄奘的记载印度情况的书中都对各地有关佛的本生故事的传说津津乐道。法显还说在师子国斯里兰卡奉佛牙在城中巡行时有著名本生故事的表演。我国佛教壁画中也有这类故事。可见佛教徒编订的这类作品流传的长久和广远。

《本生经》里的主要人物,除四分之一以上的故事中以动物形象出现之外,多数是些贵族,还有修道人、商人、手工业者、妇女。以贵族为主角的一些长篇故事更显露出时代的特点。下面举几篇为例。

巴利语《本生经》的第五百三十一篇是一个传奇式的作品。这相当于三国时译出的《六度集经》卷八的《遮罗国王经》(全书的第八十四个故事)。宋朝译出的另一部本生故事书《菩萨本生鬘论》卷二里也有这个故事的轮廓,但是文学性、人民性和斗争性都失去了,还加上了很多佛教的教理。这个故事说一个王子生得很丑,可是有极高智慧,擅长各种技艺。他按照自己塑造的理想形象娶了一个极美丽的贵族公主。他因为自己丑,白天不敢相见。最后公主仍然发现了他的丑陋,回了本国。这王子又赶去用种种方法表现自己的手艺,要实现他自己所说的,“让她回去好了,我要用自己的能力使她回来。”他弹琴奏乐,当各行学徒,做精致的陶器,画扇子,编花环,最后当了国王的厨子(奴隶),才见到公主,但仍受了她的骂。后来公主的女奴帮助他,也和公主起了冲突。最后七王来争公主,围了城;公主的父亲要把她砍成七块分给七王;她才折了骄气,去求王子打败敌人。在《本生经》里,这个故事有诗,有文,有

曲折细致的描写,比汉译的传本加工更多些。这故事表现了有智慧有技巧的奴隶如何胜过贵族,平民的智慧和勇敢如何胜过贵族的姿容和骄傲。这是民间文学中常见的主题。它歌颂的不是贵族,而是奴隶,不是身份,而是技艺。

《本生经》第五百四十七篇也是一个王子的故事。这故事在汉译佛经中出现了不下七次之多。法显说锡兰的迎神赛会表演时提到它,义净也说它被写成诗歌传遍印度。汉译除《六度集经》卷二的一篇以外,独立的经就有两部。在义净译的律中也有这个故事。汉译称这个故事的主角为须大拿太子(巴利语本的名字不同,义净曾说明二名实指一人)。他完全被写成一个佛教的理想人物,布施一切,连自己的儿子也送给人去当奴隶。我们现在来看这个故事,恰恰看到它所宣传的反面。我们感到这个所谓仁慈的王子正是最残忍的人,全篇中突出引起我们注意的反而是社会的斗争和受迫害者的苦难。这个故事还有着使我们联想到《罗摩衍那》的情节。这位王子把保卫国家的大象送给了敌人。他父亲把他放逐到森林去。他的妻子愿跟他去受苦。关于他的放逐的描写以及他和妻子的对话正是《罗摩衍那》式的文章。从汉译也可以看得出原来的创作者所着重描写的是社会情况和劳累受苦的人(例如他的妻子)的感情。尽管它经过了佛教徒的全面加工,现在我们还可以看出它所孕藏的民间传说的面貌。它所宣扬的道德是有反动性的,因为这种自我牺牲并不是为了集体幸福的理想而只是无原则的虚伪的人道主义。可是它所描写的当时社会的苦难(例如两个孩子被强迫带去做奴隶时的情景),以及所表现的作者的同情,是我们可以赞许的。就这一点可以说它是暴露奴隶社会的惨酷现实的,血迹斑斑的画面。

《本生经》也有明显地谴责贵族并且直接写到阶级斗争的故事。例如第七十三篇就是说一个忘恩负义的国王还不如蛇、鼠和

鹦鹉。他的奴隶把他扔在河里要淹死他。他和那三个动物都被一个修道人救了。后来他要鞭死恩人的时候,人民知道了,大家合起来把这个暴君打死了。又如第五百三十七篇是佛经中常提到的一个杀人者的故事,其中说到一个国王吃人肉,派人暗地杀人,后来被发现了,臣民群力把他赶跑了。这个故事相当于汉译《六度集经》卷四《普明王经》和《贤愚经》卷十一《无恼指鬘品》;前者加了一些大臣劝谏国王不应残暴的话,后者比较详细地写了群众包围国王要杀他的情景。

从这些本生故事里我们可以看出当时佛教徒和社会上的一般人民是有联系的,因而没有脱离文艺的源泉,能够吸收民间文学。巴利语文献的《小部》中有些佛教徒作的诗也略微反映出佛教的社会背景。这是巴利语文献所独有的,和尚、尼姑的诗集。一部名为《上座僧伽他》,一部名为《上座尼伽他》。"伽他"就是佛教徒的这种诗体的名字。这些诗都是宣传出家生活的,思想是脱离现实的。但是在《上座尼伽他》中有些诗却标明了佛教是当时一些受压迫妇女的避难所。有两个尼姑的诗都说,她舍弃了世界,可是她的世界不过是上下两片磨石,驼背的丈夫,整天不息的推磨和丈夫的骂声而已(第十一节和第二十三节)。有两个尼姑都说自己本来是妓女(第二十五节以下,第七十二节及以下)。还有一个尼姑自述三嫁都被遗弃,所以出家(第四百节到第四百四十七节)。

戒律里也有同类情形。例如巴利语的《大品》第一分里(汉译《四分律》卷三十四有大致相当的说法),连续说到奴隶、盗贼、欠债的人逃入佛教做了和尚,以致社会上说佛教徒都是亡命之徒。于是佛就禁止接收这类人入教了。很可能印度和尚中也有过像鲁智深、武松那样靠和尚身份避难的人物。但我们不可忘记佛教的社会基础的复杂性。正在上述的几个故事之后,《四分律》中的一个故事恰好显露佛教的另一方面情况。这故事说有个小孩子的父母

商量怎样才能使孩子享福而不受苦，想来想去，学书、习算、学画都要费力吃苦，只有出家当和尚最享福而毫不费体力。这在我们看来简直是个尖锐的讽刺了。

在佛经和许多故事中，佛教表示反对当时婆罗门规定的一些祭祀等等习俗，反对照出生定社会地位的种姓制度。例如巴利语《中尼迦耶》第九十三经（相当于汉译《中阿含经》卷三十七第一百五十一经）里，佛系统地驳斥了婆罗门（梵志）胜过其他人的论点，举了许多实例证明不能分别人的本身高低，婆罗门能做的事其他人也一样能做，并不是婆罗门钻木取火有光有热而其他人所生的火无光无热。佛教的理论是人要凭德行定高低，而德行是以佛教规定的标准来衡量的。

从前面所说的佛教的早期基本思想和社会基础看来，它是带有两面性的。它接触到相当广泛的阶级和阶层，提出改良主义的道德要求，这在吃人的奴隶社会中还有一定的进步意义，但是它毕竟是站在剥削阶级一边，力图缓和阶级斗争，仍然具有反动性。

现在我们简略考察一下佛教徒积累的这些有文学性质的作品的艺术成就和在印度古代文学发展中的地位。

佛教文学作品的成就主要在两个方面：一是其中描写了城市社会的各方面生活，尤其是中下层人物的活动，具体反映了时代的一部分面貌。二是发展了梵书、奥义书里已经出现的诗文并用的文学形式，以及同样流行很久的用譬喻说理的诗歌体裁。前一方面是这类作品的一个重要成就。后一方面虽然是史诗等许多作品的共同特点，但是佛教作品具有自己的风格和内容。这两方面的特点都是出于民间文学，正是从佛教早期的社会基础产生的。

佛教文献中的寓言、传说、故事显然来源不一，艺术加工的程度也不齐。有的只是附在经律说教中的简短的插入成分，有的已经发展成为可以独立的作品。在比较完整的插话或独立作品中，

有的叙述简略,词句公式化,只是为了说明某一教条的例证的提要。有的却已经是文学创作,把作者所要强调的内容加以渲染,词句经过修饰,结构也费过工夫。从内容和形式的关联来看,有的并没有多少宗教气味,不过是生硬地装上了传教的公式。有的虽然跟佛教内容结合得较紧,但是还没有完全丧失本来的倾向性,往往突破宗教内容而露出原有的思想和艺术的光辉。有的却可能是完全出于佛教徒的手笔,内容同形式紧密结合成为艺术性较强的宗教宣传品。不过所宣传的内容也不是一律反动的,有的还有一定程度的进步意义。例如在宣传布施时谴责悭吝而赞美慷慨,宣传慈悲时谴责暴虐的君王而同情受难的人民。当然,有一些宣传舍身和忍辱的故事实际上只能起维护残暴统治的反动作用。有一些情节是荒唐的。有的还没有脱离杂凑起来的痕迹。整个说来,这些作品都没有脱离这一历史时期的特征,和史诗一样,只是对前一时期说来是一个很大的进步,有的作品达到了当时本类型的最高艺术水平。我们从这里可以窥见当时的社会面貌,感觉到阶级矛盾的必然要发展,而且可以用我们的观点看出作者所宣传的思想的反面。在艺术上,它们虽往往不及后来的古典作品精致,但保留了古典作家所不及的民间文学的朴素风格,而且有些优秀的部分是后来的同类作品所不能超过或没有赶上的。我们要承认这些佛教作家对于印度古代文学发展的重大贡献,肯定这一份宝贵的遗产,但是我们所肯定的价值并不符合他们当时写作的传教意图。

这类作品译成汉语是从三国到唐代初叶的许多印度和我国的和尚的功劳。他们所译的原本并不是巴利语的传本,因此编订和叙述等等互有不同。巴利语文献中许多故事内容都分别有大体相当的汉译,而汉译文献中还包括了一些另外的作品。这些译文反映了汉语文体的时代特征,也或多或少保留了原作的主要风格,成为我国的文学遗产。

佛教早期经典中的诗歌在汉译的五言(也有四言或七言的)无韵诗中失去了原诗的许多文学技巧特点,往往成为佶屈聱牙词不达意的歌诀。但是在印度,这些说理的诗句却有重要的地位,而且在一些佛教国家里曾有很大的影响。这些诗章的内容现在是腐朽了,不再能吸引人了,但是在当时却带有清新的气息。这种广泛使用譬喻的格言式的诗,用简单明了的词句表达在当时是新鲜的道德思想,正和婆罗门的一些那时已经陈腐而且难懂的诗句成为对照,而与史诗里的一些格言交相辉映。这样的体裁显然是出于民间的歌谣、谚语,到后来一直是古典文学中几乎不可缺少的成分。形式单纯而且音调和谐因而便于记诵的,巴利语经典中的一些诗句,当时必然产生过很大的宣传效果,至今在斯里兰卡、缅甸、泰国、老挝等佛教国家里为人们口头传诵。

在巴利语文献中,这类诗中最流行的是编在《小部》里的《法句经》和《经集》。这是佛教徒经常诵读的一些经文的编集。三国时(3世纪)开始汉译的《法句经》有四种不同译本,内容比巴利语本多,但有些巴利语的诗汉译中却没有。《经集》有五部分,前四编共有五十四篇经,第五编是包括十六部分的一篇长诗,全书共七十二篇诗休经文和部分说明背景的散文。汉译的经由于派别不同,没有这一个集子,但是其中多数诗散见于汉译许多经、律、论中。这证明了它们是佛教早期流传的作品,各派都保留了一些。

《法句经》是在上座派佛教徒中最受尊崇,传播最广的。巴利语本共有五百二十三节诗,分编入二十六品。除个别诗节外,每节是“颂”体的四句诗。内容是基本教义和道德教训。在我国新疆曾发现《法句经》梵语本的一部分。这说明古时各传本的语言也有不同。巴利语本开始便是确立唯心主义和业报的两节,说心是主要的,幸福和痛苦随善心、恶心而产生,正像车轮跟随着牲畜的蹄子,而且如影随形。汉译的《法句经》有三十九品(章)。开始却是说一

切都不是永恒的,有生就有灭,像陶器一样。“如河驶流,往而不返;人命如是,逝者不还。”“常者皆尽,高者亦堕,会合有离,生者有死。”这些含有素朴辩证法思想的诗句在巴利语本中却不见。《法句经》在巴利语文献中有详细的注释,里面说了许多故事,汉译的《法句譬喻经》和《出曜经》也是包含了散文注释的本子。由于派别不同,《法句经》在我国佛教徒中没有受到足够的重视。

《经集》的第十六篇《吉祥经》,共十二节诗,是斯里兰卡佛教徒经常诵读的。这里面扼要表达了这一派佛教关于立身处世道德要求的要点。汉译《法句经》的最后一章《吉祥品》大体上相当于这一篇经,但是有所不同。汉译本中有这样带进步倾向的两节,巴利语本却没有:

若不从天人,希望求侥幸,
亦不祷祠神,是为最吉祥。

一切为天下,建立大慈意,
修仁安众生,是为最吉祥。

可是巴利语本的强调出世的一节汉译本却没有:

世间法所触,而能心不动,
无忧、染,安隐,是为最吉祥。(11)

显然是派别不同,思想有异,经文也就不一样了。看来汉译的经文包括得更广一些。

此外,佛教文献的文学成分中还包括一些神话性质的作品。这在巴利语文献中较少,而在汉译文献中很多。这是关于佛陀和

菩萨的一些传说的加工发展。从内容性质和文学体裁说,这和另一些非佛教书籍是同类著作。它们的发展主要是在古典文学阶段,因此留在以后介绍。至于佛教文献中的一些寓言,我们也放在讲古典文学时代的寓言故事集时评述。

第三编　古典文学时代

第一章　古典文学的政治和社会背景

第一节　长期纷争的王国和不巩固的统一王朝

从奴隶社会到封建社会，从奴隶制王国到封建王国，这在古代印度历史上大概经过了一个相当长久的过渡时期。

梵语的古典文学发展阶段基本上是和封建社会相适应的，但是其起始却可以上溯到奴隶社会时期。有一些重要作品可能是过渡期间的产物。

孔雀王朝(公元前4世纪至2世纪)的大统一局面是在奴隶制国家的兴旺时期。这样的大帝国是不巩固的，不能持久的。它的政权的经济基础是脆弱的。南北各地的许多奴隶制的小王国是实际上的政治单位。贵霜王朝(约公元前1世纪至后2世纪)统一了北方大部分地区时，政治中心移到西北部。这仍旧是没有统一的经济基础的帝国。许多大小王国仍然存在。公元前1世纪南印度兴起了一个强大的王朝，统治了两百多年。从这时起南印度的政治经济文化地位较前大为提高，对全印度开始有了重要影响。北方的贵霜王朝在公元2世纪崩溃以后，大约4世纪时，北印度东部

的摩竭陀国二次兴起,统治者又被称为旃陀罗笈多(月护)。经过几代的征伐,北方大部分地区又统一于一个王朝之下。这个王朝被称为笈多王朝。这是因为几个皇帝都以“笈多”为他们的名字的后一半,其中就有两个旃陀罗笈多(月护)。笈多王朝和以前的孔雀王朝、贵霜王朝一样,并不是本来的国号。这些王朝也没有年号和纪元,跟我国情况不同。笈多王朝的政治中心是原来孔雀王朝的都城,在北方的东部。

5世纪中叶,白匈奴人从西北方侵入印度,陆续在北印度建立了一些封建国家。6世纪时笈多王朝崩溃。7世纪初叶,北方中部兴起的一个王国的统治者戒日王喜增征服了恒河流域的一些国家,建立了一个大国;可是他死后就瓦解了。这时南印度有两个较大的王国,统治着比较大的地区。8世纪起,印度就是东西南北几个大国和一些小国分立的局势。11世纪时南印度出现了幅员较大的统一国家。北印度各国为内部阶级斗争所削弱,又开始遭受外来的劫掠。12世纪起,北方连续有外族侵入。这些本意只是劫掠的外族终于在印度定居,成为统治阶级。他们分封土地,建立封建国家,以雇佣军队为政权的支柱。这些外族都是信仰伊斯兰教的,因而带进来一种新的文化。这时佛教势力已由衰而亡;耆那教虽继续存在下来,但是它一直没有很大的政治势力,从未得到像佛教那样的巨大发展。此外的各教派一般都称为印度教,以与伊斯兰教区别。

12世纪是悠长的封建时代中的一个分界。政治上,文化上,在这段时期的前后都有所不同。从文学观点看来,这是以梵语古典文学为主流的时期的结束。因此梵语古典文学所反映的政治社会情况包括了奴隶社会和封建社会两个阶段,其中有着各地不平衡发展的相当长的过渡时期。这一时代大体上是从公元前不久到12世纪左右。从文学发展的渊源说,这是上承史诗和佛教早期的

文学作品的。

这一时代的经济基础虽然是从奴隶制转到封建制，但是村社的形式仍然保留，家庭奴隶依然存在，经济、政治、文化的中心照旧是少数较大的城市，政治局势一直是王国的纷争。不过土地关系和剥削关系逐步转成封建制，而且出现了以此为基础的封建国家，这自然要影响到思想和文化。特别是这一时期的城市商品经济愈来愈发展，更带来了一些新的重要因素。

从政治方面说，连续不断的各国统治阶级的战争一向是人民的祸害。人民处于没有武力的地位，而掌握武力的人在奴隶制国家和封建制国家中都还是一个特殊的社会阶层。每一次各国间的战争都意味着城市商业受到危害和乡村被劫掠以及剥削压迫的加重。同我国的封建时期一样，城乡人民期望着统一的国家和能保护他们安定生活的好皇帝。他们痛恶侵略和劫掠，反对暴君，深深仇恨危害人民生活的恶势力。随着国家社会条件的改变，文学上反映的政治思想和前一时期不一样了。史诗里的贵族在这一时期的文学作品中往往化为理想的君王和万恶的暴君两种类型出现。现在的君王已经高高在上，不再是当年的小王国的贵族了。神和魔的斗争转而代表了人民和统治者的斗争。史诗的英雄化为理想的帝王正是被用来和现实的帝王对照的。统一天下的愿望随着土地关系的封建化和几个大帝国的出现而加强了。爱护乡土的观念以及爱国主义的思想也出现了。一般说来，文学中的政治性比前一时期有了不同的表现。一方面有在特殊形式下表现政治斗争的优秀作品，另一方面又有专为剥削阶级服务的撇开政治的靡靡之音。文学中的新的政治内容正是阶级斗争进一步发展的结果。

对于印度历史的马克思主义的研究还在开始阶段。资产阶级学者所搜集的史料和所下的结论都必须经过一番严格的审查，特别是帝国主义和种族主义观点的恶意歪曲和捏造更必须彻底肃

清。奴隶社会的崩溃,对外族一再侵入的不能抵抗,都一定是奴隶起义和农奴反抗等内部革命斗争的结果,而这一方面的史料也还需要发掘。印度封建社会究竟从何时开始的问题至今尚无定论。认为笈多王朝仍旧是奴隶制国家的说法还不能算是结论。无论封建制代替奴隶制成为在大部分地区内占统治地位的生产方式是在什么年代,封建制的来源大概是可以溯到公元开始前后。从文学的发展阶段看,我们现在还是把这一千多年的作品放在一个时期内叙述,这样比较容易说明彼此的关系和发展的脉络,而且符合它们之间的同一性。

第二节 城市经济的发展和阶级斗争的尖锐化

4世纪末到5世纪初(晋朝),我国的和尚法显到了印度和斯里兰卡以后写了一部旅行记,称为《佛国记》或《法显传》。他在这书里说到当时印度的经济情况。这是一份宝贵的史料。根据他的描述,那时土地占有的情况如下:一是王田,即政府直接经营的土地,耕种者是要交"地利"的;二是寺院占有的土地,这是国王和剥削阶级赐给的,有田宅、园圃、民户、牛犊,这当然也是要交"地利"的(可能是徭役性质的全部缴纳)。此外他没有说的当然是广大乡村的村社(可能已经进一步变质,实际为豪强所掌握而名义上仍是公有)。既然国家征收地租以村社为对象,所以法显看来就是没有户籍,而耕王田者才交租,而且"欲去便去,欲住便住"。这显然是表面自由而实际是对村社强迫要求耕种的关系。所谓去自然只能是回到村社去。

7世纪(唐初)我国和尚玄奘更详细地记载了他所见到的印度情况。他在《大唐西域记》中说"户不籍书,人无徭课",而王田的分

配是政府自用，分封官僚，并给各种寺院。租种王田的出六分之一地租。商业有关卡税收。国家经营的工程所征用的徭役也要给报酬。禁卫和边防军队是招募的。政治上是刹帝利专政，而“篡弑时起，异姓称尊”，武力是父子相传的专业。这正是封建制度的情景。

法显和玄奘都是带着中国封建制的眼光看印度的，所以看出了土地分配的封建性质，而不懂得为什么不要户籍而且没有徭役。其实这只是方式的差别。他们为了宣扬“佛国”的文明，有些颂扬赋税徭役轻的话是依据统治者和剥削观点说的，并不可靠。

参照印度的史料和法典等文献看来，印度在笈多王朝时代已经有了封建的土地关系，广大农民已经是农奴的身份。封建性的超经济的强制剥削只是变更了奴隶社会的剥削形式，决不会使阶级斗争缓和。印度封建制度下的压迫和剥削也是极其残酷的。封建主剥削的不是一部分剩余劳动，而是往往攫取了耕种王田和封地的全部劳动果实。这样的剥削必然造成封建主居住的城市及庄园的畸形繁荣和广大农村的贫困。这样的国家当然是无力抵抗外来侵略的。每来一次外族统治自然更换一次封建分配而加重和扩大剥削的深度和广度，即使在更换朝廷时人民斗争会迫使新统治者有所让步，这也只能是短暂的，有欺骗性的。

从佛教经典的故事里，我们看到城市发展起来了。史诗里也经常把市民和村民并提。城市是贵族聚居的统治中心，所谓聚落不是我国的自然村而是有组织的村社的中心。市民和村民便是城市和农村中的自由人。印度的古代法典和论政治经济的书里也是这样划分。佛教文献着重说到城市的工商业。大规模的手工业和商场是政府直接控制的，是统治阶级的财源，城市繁荣的基础。城市手工业者有了与种姓相联系的行会式的组织，招收学徒，并且直接供应贵族。一般的商品交换还不发达，商人除供应王室仿佛也是官吏外，主要是向外地经商，远离乡土。城市行业都是由国王直

接控制。连妓院和赌场也归政府经营。统治者的这种经济占有是依靠专业军队、暗探、监狱、官僚来保卫的。佛教文献说到的手工业不过是纺织、冶金和武器制造、陶器制造、珠宝金器制造、绘画雕塑等等，主要是为剥削阶级服务的生活资料和奢侈品的生产。这跟村社中与农业结合的手工业是不同的。生产力水平虽比以前提高但还是很低下的自然经济。

城市工商业的发展引起了种姓制度内容的变化。多数自由平民的社会地位下降，农民逐步化为农奴，统治阶级和掌握武力的人来源不一；这就使婆罗门成为几个阶层都有的一种人，刹帝利成为类名，并不是血统关系，首陀罗降入底层，渐与贱民难以区分，而吠舍则分解为许多阶层。种姓变得复杂了。这时手工业者和商人有了自己的种姓，成为重要的社会集团。这个新兴的阶级在历史上演了重要角色。它起先支持过佛教和耆那教及其他沙门，后来又同古典文学作家有联系。商人的夫妻和男女关系以及唯利是图的本性成为部分作品的主要内容。不过他们还是受压迫的，而且从商品交换以及个体劳动和独立经营中产生了资产阶级性质的自由平等思想的萌芽。这种思想对优秀的古典作品有着影响。这一阶级对政治压迫和赋税剥削的不满，对妨害生产的外来侵略战争的憎恨，使他们寻求新的政治、经济、宗教的理想，同时也要求适应他们生活需要的文学艺术。

从奴隶社会转入封建社会是经过长期的复杂的阶级斗争的结果。这是一次社会制度的革命，不能不经过暴力破坏。在村社里，公有的土地权转移为管理村社的少数人（他们有个组织）所专断掌管的过程中不会没有斗争。这常表现为族与族或一族内部的战争。城市是奴隶的集中地区，更不会不爆发革命战争。这样斗争的结果便是旧城市的荒废和新城市的出现。从玄奘的记载里可以看到，佛教文献中描写为佛陀活动地区的几个主要城市都荒芜了，

而佛经中没有提到的城市这时却非常繁荣。这就是封建制城市代替了奴隶制城市,正是阶级斗争的结果。

封建社会代替奴隶社会是一个进步,可是阶级斗争因此更复杂更激烈了。各派的法典说明了这时社会阶级的界限分明,统治严酷。玄奘也说到劓鼻、截耳、断手、刖足、驱逐出国等刑罚。他还说到审讯案件的野蛮方法是考验犯人投水沉不沉,站烙铁上会不会烙焦,能不能比石头轻,吮毒药会不会死。佛经中描写的地狱反映着人间的监狱,这跟吠陀诗歌中写的阎摩的国土完全不同了。法显和玄奘都说到罚钱赎罪的办法,这更明显是对付城市商人的。至于奴隶社会中的所谓贱民,仍然处于社会底层。佛经中说到他们。法显也描写这种人进城市时要敲木头让人听见了躲避他。这就是直到现代印度还存在的所谓“不可接触者”或“贱民”。种姓划分得更细更严,等级差别更大。国王的城堡愈高,封建主的庄园愈大,剥削就愈严重,镇压愈残酷,阶级斗争自然更趋激烈。

城市繁荣的内幕之一是剥削阶级生活的腐化。佛经中已经说过国王仗妓女赚钱的事实。《上座尼伽他》里有个妓女出家后夸她原来的卖淫费相当于国王的税收(第二十五节)。国王的后宫都同《罗摩衍那》中吃人罗刹十首王的后宫一般无二了。社会上男女幽期密约被看成风流韵事。财富的积累不用于生产而化为珠宝。史诗和佛教早期文献中所描写的生产低下时的享受,虽极力夸张而帝王仍与平民相隔不远;这种状况改变了。各种供剥削阶级享乐的技艺发达了起来。剥削者的豪华当然是跟生产劳动者的贫困密切联系着的。贫富悬殊越来越大,原来仗社会养活的城市贫民(包括一部分知识分子)向债务奴隶方面下降了。布施更加被文人夸为崇高的道德。这也说明了富豪的悭吝;他们的钱用到享乐方面去了。

城市中等级的差别加大,贫富日益悬殊,工商业者抬头,统治

阶级腐化，受剥削压迫者越来越多，雇佣军队出现，农村中阶级分化，土地剥削加重，公共生产设施如水利灌溉工程渐受忽略，城市畸形繁荣而国力衰微，王国之间掠夺战争频繁，终于一再招致外族侵入而无力抵抗，这些就是历史上所谓盛世的真相。只有在这样的血淋淋的阶级斗争的图画背景上，我们才能正确理解这一历史时期的文学。

第三节 反映新时代社会生活的文学

公元 1 至 12 世纪一千多年的印度文学可以总括为梵语古典文学的时代。通常所说的古典文学或则梵语文学主要就是指这一时代中的梵语作品[①]。

这一时代文学的特点是：反映了比以前更为复杂的社会生活，文学的古典形式有了很大的发展，文学的发展道路和创作方法的倾向与以前有所不同，打破了过去的由长期积累而产生包罗万象的作品的局面，产生了一些文人作品，出现了作家文学。

吠陀文学只是文学的早期形态。尽管在当时说来它达到了低级社会中的很高的水平，但究竟是没有充分发展起来的文学。这一形式的文学随着它的时代一去不复返了。社会发展了，生活复杂了，阶级斗争成为社会生活的主要内容，人们再也不能生产吠陀诗歌那样的文学了。在奴隶制时代，印度文学给我们留下了三方面的遗产。这恰好代表了三条道路。一是《摩诃婆罗多》。这部大史诗用自己的形式概括了以政治为中心的许多方面的内容。这给后人一个公然进行政治教育和宣传的文学形式。二是《罗摩衍

① 以下论述中，原书主要依据印度刊行的版本，有些书参考了欧美校刊本，个别的只据欧美刊本。

那》。这是“最初的诗”,开辟了后来古典文学特别是长篇叙事诗的道路。三是佛教保存和加工的那些寓言故事。这首先是城市居民所喜欢的又说故事又教世故的形式,也包括了民间广泛传播的内容。此外《摩诃婆罗多》里的大量格言,尤其是佛教徒所留下的许多说教的箴言,表示当时已经发展出了一种普遍受欢迎的短小而生动的诗歌体裁。这种格言、谚语式的小诗在《罗摩衍那》里也有,到后来又继续发展。实际上这和政治、法律、哲学、科学等等非文学内容的诗歌口诀有不可分的关系。

当然,以上所说只是指古典文学的渊源。社会发展了,文学也发展了,新的形式和新的内容必然要出现,可是也不能不继承已经发展而且广泛流传的遗产,渊源脉络仍然可寻。《罗摩衍那》被认为古典诗歌的鼻祖就是一例。

古典文学中有一种显然以前没有的情况。这就是文学有了独立性,由此又产生了形式主义。前一时代的作品都是公然宣传一定的内容的,没有什么为文学而文学的也就是只供娱乐享受的作品。文学作品不能同政治和道德规范分开。文学只是一种宣传工具。大家把这一点视为当然。《罗摩衍那》比较接近古典文学,但是它的宣传目的是公开的,思想内容是作为第一义的。可是到了古典文学发展起来以后,文学可以和其他分家了,诗歌、戏剧、小说独立出现了。这时有一批文人的作品并不公然宣传什么思想,或则只是以娱乐为主要目的,有的更只是在语言形式上讲求精雕细琢。这种适应剥削阶级消闲需要的文学的出现,正说明社会的变化。社会愈向封建制度发展,阶级斗争愈激烈,不劳而食的阶级愈加腐化,愈看不见自己的前途而更求脱离现实。依靠他们生活的文人便用内容空洞的语言玩艺来迎合他们的癖好,为他们服务。不过这类腐朽的形式主义作品是没有生命力的,绝大多数都随着赏识它们的主人消灭了。只有部分作品由于多少有些内容,或则

形式上有较高成就可作为学习古语的读物，而为后代的知识分子保存下来。这些作品的作者并不讳言他们作诗的目的是为了名利，他们为此而讲求文字技巧，至于为某种思想作宣传和发教训的任务则已经为他们所抛弃，不再是创作的动力了。

总括说来，这一时代的文学接着以前的三条道路转而沿着两条道路发展。一条是接着《摩诃婆罗多》下来的，包罗万象而以新思想内容为主的道路。这条路既通向统治者又联系着城乡人民。它所产生的作品仍然是多数人长期积累的，而且往往并不专属于文学方面。另一条主要是城市文人的创作发展道路。这是城市发展的结果。城市居民和贵族、封建主养活着一些文人，他们创作出各种各样反映当时城市社会生活而为所服务的对象需要的作品。这里面确实出现了一些优秀的作家，他们的作品是古典文学中的瑰宝，也有在民间文学基础上进行加工的作品。

就创作方法的倾向而论，除了可以算做现实主义或则浪漫主义的倾向继续有所发展而外，出现了对文学发展利少弊多的形式主义的倾向。这种不良倾向正是封建文人作品的特点。

这一时期的文学对于阶级斗争的态度跟前一时期有显著的不同。前一时期的作品基本上是奴隶社会还没有面临崩溃时的产物。两部史诗的作者都反映了当时的阶级斗争和统治阶级的内部斗争。他们看到这样斗争的结局会使统治阶级力量削弱而面临危境，因此提出和缓矛盾，巩固社会秩序，稳定国家统治的一些主张。同时，他们和人民有着联系，也反映了广大人民的要求和斗争。佛教文学主要代表了城市平民尤其是工商业者阶层，表现出前有狼后有虎的阶级心理。他们的作品对统治者提出了有进步意义的改良主义要求，但是非常害怕革命斗争，透露出这个新兴的市民阶级的两面性。我们在史诗和早期佛教文学里都看到复杂矛盾的情况。可是在古典文学时代，除了沿着《摩诃婆罗多》道路发展的一

部分不完全属于文学的作品以外,一般作品都比较明显地表现出了作者的社会地位和阶级特性。封建主的御用文人的,只为少数文人学士所欣赏的,琢磨语言形式而缺乏思想内容的作品,揭穿了这一文人阶层的脱离现实斗争的清客和书呆子面貌。有民主性进步思想的优秀作品则反映了作者和城市人民的联系。可是随着城市的商人和手工业者的逐渐抬头,他们的市侩本性也暴露出来。铜臭、流氓气质、低级享乐趣味、好以幻想粉饰现实斗争等等,在优秀的作品中也不同程度地存在着。一些穷婆罗门文人在牢骚之中暴露其寄生性质。前一时期的许多道德观念这时成为不道德的了。维护封建道德的和提出市民道德要求的作品出来了。宗教也有了不同的内容。天上的神、佛随着地上的帝王地位不断上升,理想化的仙人带着小封建领主的气味,寺院代表剥削阶级宣扬忍辱、受苦和被人吃掉的道德和幸福,地狱也同监狱一样越来越野蛮而残酷。虽然所有的作品几乎都涉及政治,但是现实斗争的气息淡薄了,包含着一些市民的趣味和愿望。

古典文学的这些阶级特征当然首先是由时代环境和作者的出身、生活、教养、阶级地位决定的,但是文学语言的特点也是促使这些作品脱离人民的一个重要因素。这些古典作品主要是用梵语即雅语或文言创作的。经过长期发展,这种文言越来越脱离人民群众而变得更难懂了。史诗的比较朴素的语言逐渐为华丽的词藻堆积所代替。文人离开一般人民的现实生活越远,他们所用的语言的适应圈子越小;而且内容越空虚,语言形式越沉重。连戏剧里用的几种所谓俗语也越来越梵语化,成了新的文言。用这类俗语写的诗是梵语作品的仿制品,不带有民间文学的气味。佛教徒已经以梵语创作了。耆那教徒还写了不少俗语作品,但不能列入民间文学,所用的并非真正的口语。梵语古典文学只能为受过相当长期文化教养的人所欣赏。古典文学日趋繁荣的时代实际上也就是

文学逐渐脱离一般人民大众，脱离社会生活源泉，脱离民间文学营养的时代。这种文学在兴盛中就埋藏着必然衰亡的种子。它经过一千多年由发展而衰亡，终于完全丧失生命力，为从人民中间兴起的新的各地方口语文学所代替。梵语虽然还长期是一种封建文人通用的语言文字，但是再也不能做真正的文学用语，在文学方面只能做仿制古董的工具了。

这一时期的文学尽管有很大的局限性，然而对前一时期来说，毕竟是有了极重要的发展，而且确实包括了一些卓越的作家和作品。首先是人民又创造了很多新的神话传说，丰富了文学的内容。其次是寓言和故事继续在民间产生而为文人所加工结集。三是各种文学体裁有了独立的发展。长篇叙事诗、抒情诗、格言式的诗、戏剧、小说都独立出现了。创作方法有了进一步的发展。风格多样化。修词技巧在伴随着形式主义的恶劣倾向中仍然有着不小的成就。散文应用于各方面，不再是以前那样朴素而单调了。四是文艺理论，主要是关于技巧的理论，成了一个独立的文学部门。

各时代都有表现本时代特征的文学，而且都带有不同阶级的烙印。吠陀诗歌文献和史诗是一去不复返的时代的产品，终究不能不为新时代和新阶级的文学所代替。这一代的文学不得不继承而又不能模仿前一时代的文学。部分地抛弃和改造、发展以及新的创造都是不可避免的。古典文学成长起来就带着必然致它于死亡的矛盾，终于在失去它的历史条件时衰亡了，只留下许许多多给我们抉择和借鉴的，反映这个历史时代面貌的作品。

毛泽东主席在《中国革命和中国共产党》里指出："封建社会的主要矛盾，是农民阶级和地主阶级的矛盾。而在这样的社会中，只有农民和手工业工人是创造财富和创造文化的基本的阶级。"①

① 《毛泽东选集》，第2卷，人民出版社1952年版，第595页。

这是我们观察和分析印度封建时代文学的指南针。印度的古典文学证明了,同创造文化的基本阶级工农生产劳动者的生活、思想、感情多少有联系的作家、作品,才可能带有进步的内容和意义。否则就总是空虚的或则有害的,反动的。

第二章 往世书的神话

第一节 神话和宗教的新发展

印度传统把《摩诃婆罗多》当做“历史传说”，和另一些书籍归为一类。这些书籍的总名是“往世书”，意思也就是“历史传说”。这些书和那部大史诗形式类似而内容却很不相同。不过，两者也有脉络相通：现存的大史诗带有往世书的色彩；而往世书吸收并且改造了大史诗的部分内容。佛教、耆那教的经典里也有往世书性质的成分，甚至有和它同一类型的著作。附在大史诗后面的一部歌颂大神黑天的《诃利世系》，实际上也是一部往世书。

这许多往世书的主要内容是这一时代的神话传说的结集。这些新的神话是新的宗教的一个依据。信仰这些神的各种教派现在笼统被称为印度教，它到了封建社会后期又有了新的发展。直到今天，往世书中的主要神话，经过后人加工后，在印度还有很大势力。

印度教信徒中的理论家认为他们的宗教和吠陀文献中的宗教是一脉相承的。事实上两者的内容并不相同，信奉的神也不一样。它们是不同时代的不同宗教。

尽管往世书中的神和神话以及宗教信仰的来源可以上溯到史诗时代，但是它们被系统写成文献广泛流行却是在大约公元前后不久的一段时期内才开始的事。因此，这些文献的内容应属于古典文学时代。古典文学作家曾受到它们的很大影响。

为什么吠陀神话和宗教仪式退出了历史舞台?为什么佛教、耆那教不能包办一切宗教需要?为什么 往世书的神话和宗教信仰能这样长期掌握人心?这只有向历史背景去寻求解答。

吠陀神话基本上属于氏族社会和奴隶制初兴时代的意识形态,反映着当时的生活要求。在奴隶社会的阶级斗争中,那些神既不能帮助被压迫阶级进行斗争,又不能有利于统治阶级对人民的欺骗。那些神的生活方式、行为和道德标准都过时了。因陀罗和火神、风神、双马童等在史诗里,甚至在解说吠陀的梵书里,已经不是《吠陀本集》里的形象了。后来许多神都被人遗忘,因陀罗等几个神虽还保留,但是地位大不如前。佛教把因陀罗(天帝释)当作拜佛的天神之首,仿佛是信徒中的贵族。在往世书里,他更不是崇拜的对象。

佛教和耆那教是适应奴隶社会阶级斗争需要而兴起的,但是它们的社会基础不够广泛,不能为广大人民所接受。到了封建时代,当它们为统治阶级完全掌握,寺院本身也成为封建领主的时候,早期的一些教理丧失了意义,因而不能不增加新的内容,但终究不能广泛掌握人心,满足阶级斗争对宗教的需要。佛教愈跟帝王结合,佛陀也就愈不是游行教化的和尚。他先升为王太子,后来竟上升到并不曾真正出生人世的至高无上的宇宙大神。佛的数目愈来愈多;教派分歧日益复杂。耆那教的大雄似乎也没有摆脱同样的命运。

新的神话传说首先总是应时代要求在人民中间产生的,而在出现以后,各阶级便争着利用它。统治阶级极力使它发挥麻痹人民斗志的作用,强调其中迷信落后的成分。市民力求这些神更像自己。城乡劳动人民则欢迎这里面的自己所喜爱的理想。神话里包含着复杂的情况。

一般说,宗教是有利于统治阶级而不利于人民的反抗斗争的。

但是历史上人民也曾运用宗教形式尤其是教派组织作为斗争的武器。这样的宗教便被统治阶级称为邪教。这种教派往往要经过斗争才能得势。往世书的神话传说中也透露了这样的情况。大神往往曾受到贬抑,或则需要制服不信仰他的有势力的人。

这些日益受到广泛崇拜的大神有几个主要特征,由此可以看出他们的形象与当时人民的愿望有一定的联系。天上不过是人间的反映。

这些大神的一个特征是他们能够施展威力保护自己的信徒,但并不直接统治人民作威作福。他们虽说主宰宇宙,却不像我国的玉皇大帝,没有一套庞大的军阀官僚机构,也不能指挥人间一切。

值得注意的一个突出的特征是:最受人民崇拜的大神都是以降魔为他们的最大勋业,而所降的妖魔并不是起来反抗大神的叛逆者,而是扰害人民的人间统治者,有的魔王还是另一位大神所创造或则纵容的。最流行的一部往世书中明说:“无数妖魔化为暴君残害大地,大地不胜重负乃求救于梵天”(《薄伽梵往世书》第十篇第一章第十七颂)。降伏这些魔王对大神来说也不是轻而易举的,他们往往要以人的形象来进行斗争,甚至还得经过艰难挫折才能胜利。化为凡人之神经过奋斗战胜化为暴君之魔,这一主题是往世书神话的最重要的特点。由此我们可以推测,神话中的大神形象最初是人民的创造,表达了人民的愿望,但由于其中含有落后成分,才成为宗教迷信的对象,而且为反动统治阶级所利用。

关于这些大神的生活的描述是往世书作者对自己所向往的人间生活的加工刻划。有的大神的享受是市民所歆羡的贵族富豪的生活,有的大神当化为凡人时生长在劳动人民中间。后一种生活特别为人民所爱好,一直是文学艺术中重复无数次的题材,今天还以民间文艺的形式广泛流行。

第二节 往世书中的大神

往世书是像大史诗一样长期积累的作品，成书时代大概是在从公元前不久到公元后约一千年左右的期间以内。现在的往世书有十八部，另有小往世书十八部。对人民思想有重大影响的一些神话保存在几部最流行的往世书里。

这十八部往世书的书名是：一、《梵天往世书》，二、《莲花往世书》，三、《毗湿奴往世书》，四、《湿婆往世书》(一名《风神往世书》)，五、《薄伽梵往世书》，六、《那罗陀往世书》，七、《摩根德耶往世书》，八、《火神往世书》，九、《未来往世书》，十、《梵转往世书》，十一、《林伽往世书》，十二、《野猪往世书》，十三、《室建陀往世书》，十四、《侏儒往世书》，十五、《龟往世书》，十六、《鱼往世书》，十七、《大鹏往世书》，十八、《梵卵往世书》。各书成书有早有晚，很难确定年代。

往世书既是所谓“历史传说”，在印度传统中它被认为就是历史。其中包括了关于开天辟地宇宙起源的神话，还有帝王的世系和各朝代的记述。这些类似历史的成分常出以预言形式，事实与幻想交织在一起。有的更夹杂着许多其他材料，如政治、法律、医学甚至诗律、修词学、文法(《火神往世书》)，带有百科全书的性质。书中有许多颂神诗歌常被摘出作为经咒或祷词。这些书似乎经过初步的统一编订，各书都照上述次序列举十八部往世书；但内容又没有经过一致的加工，显得杂乱无章。直到今天这些重要文献还没有全部校刊，更未曾得到科学的整理和分析。

往世书的形式是模仿《摩诃婆罗多》的。作者也被说是大史诗的作者，即毗耶娑(广博仙人)。它的主体是诗，而有部分散文；全

书采取对话格式,分段标明某某人说;诗的格律与史诗基本相同。篇幅大小不一,最长的竟达到大史诗的一半左右(《莲花往世书》、《室建陀往世书》)。作为诗歌来说,这些书的成就一般是不高的。作者的目的是用当时的观点纪录他们所谓历史以宣传本阶级对于当前时代的观点。由于长期修订、互相模仿和改作,里面有很多混乱、重复和矛盾。只有几部显出了有条理的整理安排。总起来说,往世书的内容有过很大的历史作用和影响;但是分别来说,各书又彼此不同,大多数似乎并不曾成为流行的读物,许多久已为一般人遗忘,只有几部书长期为人传诵,内容几乎家喻户晓。至于所谓小往世书,则产生既晚,也没有什么重要地位。

综合看来,往世书里贯串着循环论的历史观点,着重的不是真实的朝代而是作者心目中的所谓“时代(由伽)”,充满了以今为古和借古讽今的对过往时代的眷恋。它们一致认为从开天辟地以来历史共经过四个时代,当前是第四个也是最坏的时代,以后世界必然毁灭,然后一切还原,又回到最好的第一个时代去。在描写时代的过程中,作者明白表示怀恋往古的原始公社,甚至阶级社会初期的生活,而对当前的即奴隶社会和封建社会的生活很不满意,幻想复古。好的帝王都是古代的,世界将越来越坏,终于毁灭,然后新生。这当然接近印度的村社人民的思想,而且是在阶级斗争激烈,社会制度发生大变化时的思想。这种思想反映了受压迫剥削的村社农民的愿望。书中所写的天神和阿修罗的大战实际是在天上的背景前面缩演地上的战争。过去和将来都影射着现在。将要回来的幻想的上古盛世表达了他们对未来的期待。

十八部往世书表面看来似乎是分别歌颂不同的大神和分属各教派的,实际上现存的书中多数并没有严格区分,而是彼此参杂。后来的人极力想加以统一,因而有三大神一体的说法。这不是本来的面貌。其实当作宇宙最高大神被崇拜的只有两个,而后来流

行的教派不止两个。为叙述方便,我们以三大神为纲介绍一下往世书的主要神话内容。

三大神之首是大梵天。十八部往世书中照传统排列为第一部的就是《梵天往世书》。然而这位大神在往世书里并未受到尊崇。他是一个主宰创造之神,别无能力。既然一切是他创造的,那么恶魔也是他创造的,而他又没有降魔的能力,崇拜他还有什么意义?这位大神长着四个头,面向四方,高踞莲花座上,创造一切,曾生下文艺女神,又被称为始祖。他本是能满足人类一切创造愿望的;可是人世有了恶魔,人民受着苦难,消灭祸害的要求胜过了生产和创造的欲望,这位大神的地位就一落千丈了。不过创造力对于现实生活还是必要的,因而在论述现实生活如利、欲、乐舞的书中,他仍然受到尊崇。

创造之神既然无力降魔和保护人民,人民自己就创造出了能降魔的毁灭之神和能赐福的保护之神。这便是至今还为印度的千千万万人所崇拜的大自在天湿婆和遍入天(即毗湿奴或毗搜纽)。关于他们有许多神话,成为往世书神话的主要内容。

湿婆有许多称号,大自在天这个称号是佛教文献中常见的。这是一位奇异的大神,包含着正相对立的矛盾。马克思在《不列颠在印度的统治》一文中所说的,把"一个淫乐世界和一个悲苦世界这样奇怪地结合在一起的现象",以及"既是纵欲享乐的宗教,又是自我折磨的禁欲主义的宗教;既是林加崇拜的宗教,又是札格纳特的宗教,既是和尚的宗教,又是舞女的宗教;"① 都是指的湿婆教派的特点。石刻的男性生殖器即所谓"林加"被认为他的象征。这几乎在印度一切地方都受到崇拜。有些关于他的神话成为古代文

① 《马克思恩格斯全集》,第9卷,人民出版社1961年版,第143—144页。"札格纳特"的意义是世界之王,特指毗湿奴。

学作品的重要题材。他在往世书里占有突出的地位，不过现在的往世书中专以他为唯一大神的只有两三部。

这位大神有三只眼睛，使用一柄三股叉，头上有一弯新月做装饰，颈上缠着一条蛇，骑一头大白牛。他是苦行之神，终年住在喜马拉雅山（雪山）的一座高峰上。他的妻子就是雪山神女，喜马拉雅山的女儿。他有极大的降魔威力。他同时又是舞蹈之神，创造了刚柔两种舞蹈。尊他为大神的人认为他有地、水、火、风、空、日、月、祭司（人）八种化身，就是说，他同宇宙合一；而且他是世界的创造者，并不是只掌管毁灭。

关于这位大神的故事很多，散见各处，没有系统化。从最流行的几个故事可以看出他的形象。他是苦行者，往往受人轻视。他的前妻就是因为自己的父亲看不起丈夫而自杀的。他和雪山神女的恋爱结婚是一桩美谈，成为古典文学作品的题材，而这次结婚却还有一个实际目的，是要生出一个能降魔的儿子去作天兵统帅。当天神和阿修罗用大山搅乳海而产生十四宝的时候，最后出来了一种能毁灭整个世界的毒药。这位大神赶到，把毒药吞了下去，救了世界，可是毒药下咽喉时把他的颈子烧成青黑色，因此他有个称号是“青颈”。他曾用额上第三只眼的神火烧掉作恶多端的三座妖魔城市，又曾烧死引诱他的爱神。这些故事表明他并非高踞天堂宝座的统治者，而是人民在斗争生活中想象出来的能战胜邪恶和祸害的威力的化身。

这位苦行大神并不是完全禁欲的出家人。他有妻，有子。一个儿子名为室建陀，是六头、十二臂、骑一只孔雀的战神，是天神的军队的统帅。另一个儿子是象头人身而以一只老鼠为坐骑的矮胖子，统御着一群善于捣乱的小神（据说这些也是大自在天的侍从或奴隶），因此被称为群主。这个象头神现在还受着印度一般人的敬奉，是求事业顺利时必须首先礼拜的神。雪山神女本是美丽的少

女,后来却附会上了另两个凶形恶象的降魔女神,迦利(时母)和难近母。这两个据说是她的降魔化身的女神,其实是一个独立教派的崇拜对象,现在还有很大势力。

这些故事是以湿婆为中心联缀起来的一群神话,此外还有许多故事散见于一些往世书中。看来这位大神的形象中包含着矛盾而且有过发展。佛教文献说信奉大自在天的认他为宇宙的创造者(佛教自然反对这个说法,他们认为宇宙是无始无终的)。出家人宣传他的苦行,构成一个教派。一般人崇拜的偶象却是古老的生殖器崇拜的遗迹。古典作家欣赏他的和人一样的生活以及舞蹈。他的妻子和儿子又各自有着信徒构成不同的教派。

另一位大神遍入天据说是保护之神,可是他也能创造世界和降魔。他的名字毗湿奴在《吠驼本集》中已经出现,大概是太阳神的一个称号。史诗和往世书中描写他生着四只手,分拿着神螺、神盘、神杵(一柄大锤)和莲花,在大海中躺在一条巨蛇身上。他的妻子是天神搅乳海时海中生出来的,象征财富,被称为吉祥天女。

现有的两部史诗和许多往世书显然是经过信仰遍入天的人修改或编订的。十八部大往世书中大多数是宣扬这位大神的。他的特点是下凡救世,因此许多神话以他为中心而系统化了。有两部这样系统化了的往世书成为他的信徒的经典,现在还在印度广泛流传。

《毗湿奴往世书》是这一教派的根本经典。它宣传万物归一,众生平等,虔信毗湿奴可以得救的思想。全书是诗体(有片断散文),分为六部分,约有六千多颂。这和近几百年间产生和发展的遍入天教派的思想是一脉相传的。这一派起先流行于农村,显然是苦难中的农民的思想结晶。它一方面是宣传宗教迷信的,反动的;另一方面却是以自己的方式要求平等,借宗教之力向反动统治阶级作斗争。书里面除关于宇宙起源、历史传说和幻想的世界地

理等等以外,还以许多故事来阐明中心思想,包括许多和大史诗共同的故事(第四部分),还有一部分专写黑天,类似《诃利世系》的缩写(第五部分)。这些故事里往往包孕着要求平等的思想上。例如第二部分第十六章说:师徒看见国王骑着大象时,老师问门徒,谁是国王,谁是大象。门徒说,上面是王,下面是象。老师又问,什么叫上,什么叫下。门徒恍然大悟,跳到老师身上去,说自己成了国王,骑着的是大象;原来在下的是师而在上的是徒。这个故事的用意很可玩味。还有个著名故事描写信仰遍入天大神的人,无论什么苦难都不能伤害(第一部分)。这反映出当时受压迫阶级的愿望以及落后的迷信思想。

《薄伽梵往世书》是千余年来,尤其是近代,流行最广的一部往世书。它的内容是描写遍入天的十次下凡救世。这书大约有一万八千颂,相当于《罗摩衍那》的四分之三,分为十二篇。第十篇专写黑天,更是家喻户晓。这位大神不能以神的身份救世人,而必须下凡,出生为人或其他动物,按照所化的身份行动,这才能除暴安良。因此他再三下凡,生做鱼,野猪,半人半狮的怪物,《罗摩衍那》中的罗摩,《摩诃婆罗多》中的黑天,甚至佛陀(不过据说这是诱人入歧途的化身),一共十次。这样,说的是神的化身,其实是人的神化。神必须按照人间规律行动,这在寄托希望于神的同时提出了对人民自身力量的信心。

这部往世书中着重宣传的是黑天,可是他不只是大史诗中的英雄了。在这里,黑天起初是一个牧童。他生而遇难,对他的舅舅,一个囚禁自己父亲而且屠杀婴儿的凶暴的国王,进行了多次斗争。故事说他生下来就被父亲藏在一个牧人家里做儿子以求免难。他从小就一再以神奇的方式除去国王派来伤害乡村居民的妖魔。他是牧童和牧牛女孩子最喜爱的伙伴,常吹笛子为牧女们的舞蹈伴奏。他和他的哥哥(大力罗摩)都是顽皮小孩,在村中跟牧

女们一次又一次开玩笑。黑天在平时的生活中完全是一个可爱的牧童,只在除魔救人的时候显出他的神通,游戏一般地置妖魔于死地。最后他兄弟进了城,去看王宫的竞技。这时国王派大象斗他们,可是被杀死了,象牙反而成了两兄弟的武器。他们和勇士们角技获胜。国王要杀他们。黑天便杀了国王,打开监狱,放出了囚犯,其中有黑天的父母和原来的老王。这以后,黑天长大了,又用计并且经过斗争夺来了一个爱他而被强迫嫁别人的女子,结了婚。随后才成为大史诗中的足智多谋的英雄。

《薄伽梵往世书》第十篇是印度人民最喜爱的黑天的传记。它通过各种现代语言的翻译和改写,流传在城乡各地。在印度到处都是头上插一只孔雀翎口吹横笛的牧童黑天的画象。这篇长诗是古典文学时期的一个杰作,显然是民间传说的加工改写。诗中充满了反抗压迫的斗争和农民、牧民对自己生活的热情歌唱。黑天又是顽童,又是神童,又是人民的朋友,又是人民力量的象征。他的生活中洋溢着乐观主义的精神和蔑视一切恶魔的气概。这是一个人民所塑造的英雄形象,不是宗教家所描绘的教主。这一篇诗长达九十章,约合全书的四分之一以上,是史诗和往世书这一类型的作品中的一个重要的艺术成就。

往世书是有两重性的。一方面它有宗教迷信和荒诞夸张的落后成分,另一方面它又流露出奴隶社会和封建社会中受剥削压迫的劳动人民的思想感情。我们必须透过其落后的表面看出反映古代人民民主要求的内核,抛弃它的糟粕,而以历史观点肯定其中的进步成分。

在一部和大史诗有着联系的《摩根德耶往世书》中,有一个故事说,一个国王死后进了地狱,见到许多恐怖的景象。当他由犯轻微罪过而受地狱苦难的刑期已满将要离开地狱的时候,却听到一片求他留下的呼吁声。这是因为他在地狱里可以用自己的善行减

轻地狱囚犯的痛苦。于是他决心留下，说："天上也没有这样的幸福，比得上减轻他人的痛苦。"往世书里所描写的地狱和末世情形当然是人间现实生活的写照。希望并且歌颂入地狱或降生末世降魔除暴解救众人苦难的神或英雄，这正是贯串在往世书中有进步意义的一个主题，它透过了迷信和幻想而显露出古代印度劳动人民的思想。

现代印度一般人的宗教思想是近几百年间各教派发展的结果，但是它的渊源来自往世书。往世书总结了从奴隶社会到封建社会前半期，阶级斗争日益激烈时的民间神话传说和宗教思想，因而导致以后的发展。尽管这些梵语作品有着文人和宗教宣传家所涂的色彩，但是其中的重要部分仍然是我们为了解今天印度一般人的思想所必须知道的。

第三节　往世书类型的文献

前面我们只介绍了主要往世书的主要内容。实际上这是公元后几百年间发展起来的大批宗教文献的一部分。（个别的往世书成书时期可能在公元以前，但大多数是出于公元以后，而十八部小往世书则是很晚的产物。）有许多与往世书同类型的文献，大概也是产生于往世书大量出现的时期。我们可以把它们大致分为两类：一是宗教或哲学为主的，一是文学性质较强的。

第一类中包括一些附属于往世书的"颂神诗"，崇拜罗摩和借史诗故事宣传唯心主义哲学的诗体著作。我们以后介绍非文学的文献时再加论述。有一部改写《摩诃婆罗多》的史诗体的作品称为《阇弥尼的婆罗多》；其中的《马祭篇》，仿佛是补充原诗的《马祭篇》，里面有许多故事都是大史诗中不见的，而全诗则充满崇拜毗

湿奴和黑天的宣传。这一类作品似乎是史诗和往世书的续编或改编,实际都是独立的新作,著作时间也较晚。此外还有现代几个教派的经典,大体上可以分为拜遍入天的,拜大自在天的,拜大自在天的妻子的化身的三类。这许多书多半还没有经过整理。值得注意的是这些宗教的和神秘主义的经典的语言虽是梵语,却不是正确的文言,写的人的文化教养不高。这三个教派是包括社会下层人民的。这些书大都是封建社会的产物,我们以后还要提到它们。(第十三章)

和这些教派文献类似的,有一大批佛教文献。其中有的发现了原文,也是用半文半白的或则不正确的梵语写的。许多只保存在汉译和藏译里面。5世纪起屡次译成汉语又已发现原文的《妙法莲华经》、《阿弥陀经》和《金光明经》(有梵语及回鹘语残卷在新疆发现)可为例子。这一类的大乘佛教经典都带有往世书类型文体的特点。《妙法莲花经》歌颂佛、菩萨的威力以及虔诚信仰的重要。《阿弥陀经》宣传阿弥陀佛的极乐世界。这两部经都曾经在我国社会上长期广泛流行。《金光明经》也饱含神秘主义的颂赞。

第二类中首先是《诃利世系》。这名为大史诗的附录,实际是长达一万六千多颂的往世书类型的诗体著作。诃利就是遍入天,也就是黑天。这书分为三部分。第一部分是黑天所属家族的王朝世系,包括很多大史诗已有的传说。第二部分是黑天传记,故事内容跟《薄伽梵往世书》第十篇相仿。第三部分名为关于未来的预言,其实只一部分是在未来的名下描写当代的灾难,其余是神话、传说的杂集。

佛教文献中属于往世书类型而较有文学意味的是关于佛陀生平的夸张的传说。在巴利语文献中已经有了神化了的佛的传记。更夸张的描写却在另一些经典里。其中有两部的原文已经校印出来,都是篇幅巨大的,并且自名为往世书。一部有两种汉译相当,

即晋朝(3世纪)译的《普曜经》和唐朝(7世纪)译的《方广大庄严经》,原文名为《神通游戏》。另一部原名是《大事》,大体上是隋朝(6世纪)汉译的《佛本行集经》一类。汉译末尾说各派都有此书,一派的同一书名为《大事》。

在这类佛的传记中,佛陀已经从原先的释迦牟尼(释迦族的圣人)升格为宇宙大神了。他已经不仅有了转轮王(皇帝)的身体特征而且有了统御世界的地位。出生、出家等等都不过是神的幻化作用而已。荒诞夸张的内容和堆砌词藻的描写都与往世书类型文体近似。

这一类描述佛的神奇事迹的著作(有的包括佛的门徒的事迹及其他故事),在汉译中有各种本子,繁简不一。它们的共同特点是都以宗教信仰的宣传为主要内容,没有多少数理。形式多半是散文为主,夹杂一些诗。往往堆砌了许多半是当时知识,半是幻想凑数的材料排比。有的列举王族世系,和往世书一样。这些佛传里没有写佛的死,记佛死前死后的另有经典。这些佛传对佛的出家以及成道时降魔的情景着重描写,表明这在当时已经成为宣传的重要内容,因而也带有文学创作的性质。这些书的出现,证明那些佛教徒作者不再是早期的沿门乞食的沙门,而是有贵族富豪拨财产供应的上层人物了。书的内容丧失了民间文学的气息,而带有古典文学的华丽色彩。例如《佛本行集经》篇幅很长(汉译有六十卷),内容很杂,提到的许多典故多见于《摩诃婆罗多》中,人物和生活都不是出于平民,可见作者熟悉文献而不熟悉或不关心民间生活。他们有闲暇著作这样巨大的书,脱离实际,保存知识,半为夸大宣传佛的神迹,半为娱乐,以夸张描写满足富裕阶层的文学需要。佛和门徒的出家不是为了逃避社会苦难,而是由于上层人物厌倦享乐;出家以后也不需要刻苦修行,而是神通广大,幸福无边。这些都反映出著作当时佛教徒的寄生腐化的现实生活背景。

作为文学作品,这些往世书类型的著作没有很大价值,只是表现了文学的历史发展过程中的一个方面。它们对于了解印度宗教和哲学思想的发展有重要意义,但都和往世书一样不能算做文学作品。不过,这一类型的书中有奇特的幻想和丰富的譬喻,连篇排比,诗文错杂,在从史诗到古典文学的文体、风格、技巧的发展中,它们仍有不可忽视的地位。

例如著名的《妙法莲华经》的火宅喻(第三品),把世界比做起火的住宅,在散文部分中起头只有下面这几句:

若国邑聚落有大长者,其年衰迈,财富无量,多有田宅及诸僮仆。其家广大,唯有一门。多诸人众一百二百乃至五百人止住其中。堂阁朽故,墙壁颓落,柱根腐败,梁栋倾危。周匝俱时昇然火起焚烧舍宅。(后秦鸠摩罗什译,下同)

后面"欲重宣此义而说偈言"的诗,对这古老的宅子大加描写,而把说起火的一句展开为六节诗:

其人近出,未久之间,于后宅舍　忽然火起,四面一时,其焰俱炽。(56)

栋梁椽柱　爆声震裂,摧折堕落,墙壁崩倒。诸鬼神等扬声大叫。(57)

雕鹫诸鸟,鸠盘茶等,周章惶怖,不能自出。恶兽毒虫藏窜孔穴。(58)

毗舍阇鬼　亦住其中。薄福德故,为火所逼,共相残害,饮血噉肉。(59)

野干之属　并已前死。诸大恶兽　径来食噉。臭烟蓬勃,四面充塞。(60)

蜈蚣蚰蜒　毒蛇之类，为火所烧，争走出穴。鸠盘荼鬼随取而食。又诸饿鬼，头上火然，饥渴热恼，周章闷走。(61)

其宅如是，甚可怖畏，毒害火灾，众难非一。(62)

像这样的铺张描写，在史诗中原已存在，而在古典文学中更是程度不等到处可见，正是其特色之一。

第三章 寓言故事的结集

第一节 寓言形式的世故教科书
——《五卷书》

在佛教巴利语《本生经》里，以动物（禽兽）作故事主角的故事有一百五十多个，可见当时这种寓言形式的文学的发达。另外的将近四百个故事中，人物没有以动物形象出现；但故事形式仍和那些寓言一样，都是诗文并用，有形象有理论地传播一些教训。无论其中的形象是动物还是人，都是作者借题发挥进行说教的工具。

这些寓言故事的来源显然主要是人民生活的文学矿藏，创造者首先是当时的人民大众。他们创造出寓言的形式，一方面固然反映了在生产力低下时人类对一般动物还感到亲切，因而利用某些动物和某种人物的类似特征，加上幻想来突出表现人物性格；另一方面，也是反映了阶级压迫加重和斗争复杂时人们需要曲折隐晦地表达自己的意图。寓言假托动物便可以在表现上有回旋余地，而且不直接斥责某人，又能引导听众追索其中的含意。严重压迫下产生的讽刺作品往往采取寓言形式并不是偶然的。

印度古代人民创造了很多寓言故事，除佛教徒所利用的以外，还有许多编订成为其他的集子。传到现在的是一些经过一再加工的不同的传本。这种编订工作一直贯串了整个古典文学时代。现在流传的本子有的是12世纪改编的。

从内容考察，这一时期的寓言故事中反映的主要是城市社会

生活，其思想的社会本质是属于奴隶社会和封建社会的城市平民的。这类市民中包括商人、手工业者和作坊主人。他们在当时社会上属于人民的范围，受着统治阶级的压迫，可是他们有发财致富的可能，跟奴隶和农奴处于社会底层的情况不同。他们彼此之间有激烈的竞争，带着自私自利的特性，但又需要团结合作以对付上面的和外来的敌人。《本生经》里已经反映出当时手工业者有了行会性质的组织，远地经商的也往往是结伴同行的商旅队。他们在这样复杂斗争的处境中，不能不累积自己斗争的经验，总结出一些处世做人的世故，以保护自己，抵抗敌人，以及与同行竞争，求得个人的发展前途。他们的思想上有着本阶级内在矛盾的深刻烙印。

《本生经》是经过佛教徒加工改作宣传佛教的书，但是许多寓言故事本身还透露出原来的市民思想。将近二十个人以商人为主角的故事以及少数几个以手工业者为主角的故事，固然表现出这种思想倾向，其他寓言和贵族、修道人的故事中的处世哲学也多半如此。市民的世故往往比硬加上去的佛教教训更为明显，而佛教教训也不是同这种市民哲学没有联系的。

例如第四百六十六篇故事：一些木工接受了定货的钱而做不出货，便逃往森林，造船去一孤岛。岛上先有一个从沉船上逃得性命的人住着。他尽量享受天然的果实，歌唱自己的懒惰幸福。“别人都要流汗耕种，我这儿却不需要。好极了!”他和这些木工住在岛上，用甘蔗汁酿酒，喝醉了，触怒了岛上神灵。神灵要用月圆时的潮水淹没这岛。一神不忍，劝他们逃避。一神又骗他们说不要紧。一个木工提出意见说，大家造船，有险即逃，无险则安居下去。听他的话的一部分人脱了险，而其余的蠢材淹死了。

这里面有劳动者的形象，也宣传了商人的世故。对于不劳而获的所谓幸福，它虽多少作了谴责，但仍认为福气。对统治者表示将信将疑，又夸示进可以战退可以守的计策。这正是市民的处世

之道,代表中间阶层的应世基本战略。这类故事并不表现不斗争就死亡的最受压迫阶级的处境。

把欺骗诡诈当做智慧,把不劳而获当做幸福,对一切谨慎小心,提倡不轻信和不冒失,常防危险,莫贪过分,尽量结交对自己有利的伙伴,时刻提防小人的谗言,对有权势的人和满口仁义道德的人特别不信任等等世故,都是市民在长期阶级斗争中学来的一套个人主义的处世哲学。这些思想在佛教改造过的寓言故事中出现了,而在另一部较晚的流传更为广远的寓言故事集《五卷书》里集中了。

《五卷书》是一部诗文并用,有故事,有教训,有大故事贯串小故事的方式组织编排的,主要是城市平民的世故教科书。现在印度有几种传本,最早的可能上溯到公元二、三世纪,最晚的梵语本是 12 世纪编订的。现代印度最流行的《五卷书》(包括一些大同小异的本子)大概是二者之间的传本。

大约在 6 世纪时,《五卷书》的传本传到了波斯,译成当时的波斯语。这个译本现已遗失,但是根据这个译本译成阿拉伯语的本子保留下来,成为阿拉伯语文学的一部重要作品。10 世纪以后,阿拉伯语的本子传入欧洲,辗转多次翻译成为欧洲许多国家的语言。在欧洲的封建社会末期直到资本主义出现的十五、六世纪,它四面八方流传,再三转译、复译,获得欧洲的新兴市民阶级的赏识。《五卷书》里的世故正好适应他们的需要和兴趣。

西方资产阶级学者从 19 世纪中叶起,就在后来所谓民俗学的学术思想指导下,对《五卷书》进行了许多考证和校订工作。他们在语言和故事情节上下了不少工夫,在各民族文学中找寻所谓同源的类似故事,作了搜集、排比、对勘的工作,给我们留下了按照他们的方法整理出来的一些资料。

《五卷书》的思想内容包括了进步和落后以至反动的成分。有

些思想在古代也是落后的和反动的,如歌颂金钱,相信命运,侮辱妇女等等。另一方面,它也显著地提出了一些进步的思想。看来这部书是主要反映城市居民的思想的。在奴隶社会和封建社会中,他们是属于人民一方面,受着统治阶级压迫的,正在兴起的一些社会集团。因此他们对于劳动人民的态度同奴隶主、封建主不一样。他们的个人主义思想对于奴隶制和封建制说来,有突破吃人的制度和教导被压迫者保护自己对付敌人的意义。因此,作为那样的历史时期的产物,我们要肯定它的进步意义,把它看作古代阶级斗争的一定的历史条件下一般人民的对压迫者斗争的经验总结。它强调弱者团结对敌,教导用智谋和勇气战胜强敌,尤其是对残暴的帝王和伪善的说教者作了无情的揭发和讽刺,这些都显示出它和人民一致的观点。

《五卷书》不是寄生的宗教徒的作品,而是表现那些靠个人努力以谋生并且发财致富的市民的思想的;所以它和佛教《本生经》以及婆罗门的著作不同,并不宣传慷慨布施,而对宗教迷信以及神佛采取讥笑的态度。两者的道德标准有显著的区别。《五卷书》的所谓善是以能否使人自己获得物质生活福利来衡量的。宗教职业者宣传的善却是要人追求精神福利而把物质福利送给神佛以及依靠鼓吹信仰神佛吃饭的人。《五卷书》教人看重现实生活利益,而不讲无凭无据的祸福。

现在我们有各种各样的《五卷书》。有的资产阶级学者想从这里面重新"构拟"出所谓原本,但结果难以服人,证明只是徒劳。有一种本子是12世纪一个耆那教和尚奉大官之命编订的。此外还有据说是最古的传本以及尼泊尔的和南印度的传本。它还被改写成诗体,收容在11世纪的两部说故事的书中(见下章)。可是,在印度直到现在还流行的却不同于上述这些本子,而是另外一种传本。有人猜测这个通行本也曾经过耆那教徒的编订,但其中并不

见有宗教徒的宣传,却是更加含有市民世故和政治内容。这传本的各刊行本彼此大同小异。由于这个通行本(主要是孟买刊行本,其他多据此或同类写本翻印)在印度实际流行影响很大,我们不应该忽视这一种传本。

各种传本的构成、形式和主要故事内容是一致的。通行本包括六十多个小故事和总括它们的一个"楔子"以及贯串小故事的五篇大故事,约有一千节诗。12 世纪耆那教和尚改编的本子,小故事有七十八个,比通行本多,诗数差不多,内容却有增删。

《楔子》以下有五篇,可能因此叫做《五卷书》。第一篇是《绝交篇》,第二篇是《结交篇》,第三篇是《鸦枭篇》,第四篇是《得而复失篇》,第五篇是《轻举妄动篇》。各篇的题目只是指本篇中大故事的主要内容,并不是所有小故事的主题。

《楔子》很短,只是说明本书的来由和性质。说是一个国王有三个愚蠢的王子,大臣出主意请一位婆罗门,在六个月之内把一切政治学问(称为"利论")教会了王子。他的办法就是打破传统教学法,编了这部又有故事又有教训的新教材。过去单是为学会古文而念文法就得十二年之久,读书还不在内。现在他创造了这条教王子的捷径。

从《楔子》看来,《五卷书》首先应当是统治阶级的政治教科书。然而事实并不如此。五篇故事只有第三篇是讲两国战争的,第一篇和第二篇也与国王有点关系,可是全书的小故事所教导的主要是世故,而不是统治方法("利论"的狭义)。《楔子》里强调的也只是"生子愚蠢不如无后"。所以《楔子》末尾的诗中说这是"正道论",即"世故教科书";并且自夸说,学了这部书的人,连天神之王因陀罗也不能挫败他。

《楔子》里说作这书的婆罗门名叫毘搜纽舍哩曼,后来人把他当作本书的作者。这自然是不可靠的。

第一篇包括二十二个小故事(耆那教徒改编本有三十个),有一个大故事贯串着。开头就说,一个商人想发财,到外地去做买卖。一连十七首诗称赞经商发财(耆那教徒改编本只有三首,其中一首却是称赞施财的)。

没有一件事　凭钱不能买,
因此有智者　一心求发财。

——第二诗

有钱就有朋友,　有钱就有姻亲,
有钱就有学问,　有钱在世为人。

——第三诗

这个商人把陷入淤泥受伤的一头公牛扔在森林里。这牛同狮子交了朋友。狮子的部下,两头豺狼,被疏远了。它们定计,挑拨狮牛互相猜忌,让狮子杀死牛。豺狼又作了大臣。两个豺狼定计时,彼此讨论,引了很多小故事为证,故事里夹杂许多教世故的格言诗。有的小故事里的主角也引证故事。这样的格式使故事和诗句的增删都很方便。以下四篇也都是如此。

从狮牛豺狼的故事看来,似乎是以政治为主题,但小故事中的教训并不都是统治者所需要的。只有一个是说臣下进谗言的故事。可是把这个故事和豺狼与狮牛的故事联系起来看,我们就可以发现,这其实只是教怎样在朝廷上做官,而不是教怎样做王去统治百姓。知道手下的官僚怎样往上爬,这对国王也有用处,但不是必要的。臣下的计谋丝毫不损伤国王的生杀予夺之权。

第二篇的骨干故事是乌鸦、老鼠、乌龟、鹿如何交成朋友,互助脱险。开头也有个引子。一个鸽王和群鸽被猎人网住了。它们同心协力,带了网飞到它们的朋友老鼠那儿。老鼠咬破了网,救了鸽

子,乌鸦看见这件事,便也和老鼠交了朋友。这是五篇中小故事最少的一篇(通行本有六个,耆那教徒改编本有九个)。鸽王的故事中说到理想的国王应该为臣下利益着想,同享财富,共历患难。这显然也是臣子的奴仆的想法。

第三篇的骨干故事才是国家大事。乌鸦与猫头鹰两族结仇,乌鸦大臣诈降,结果是烧了猫头鹰的巢,乌鸦大胜。虽然这是以战争为主题,但是里面的十几个小故事仍和以前的一样性质,尽管多了一些政治权术的成分,那也多半是一般世故的引申应用。它的教训是:不可轻信敌人。

第四篇的骨干故事在几种汉译佛经里都有大同小异的叙述。海怪(鳄鱼)和猴子交朋友,又为了要取猴子的心给自己妻子,被猴子发觉,因而绝交。故事主题是交友之道,要提防朋友变心,要用计策脱险。

第五篇的组织没有前面那样完整。虽然格式一样,可是开头一个故事只是引子,引出第二个,第二个又引出第三个。第三个故事才跟前面一样是个骨干故事,里面包括一些小故事。这个骨干故事是说追求发财而因贪多受祸。全篇开头便是叹穷,与第一篇开头羡富正是一种思想。小故事多半是戒贪和讥笑愚蠢的。

全书故事中,动物的形象占一多半,人的形象占一少半。人物中又多半是国王、商人、婆罗门、出家人等。生产劳动者只有几个,几乎都是嘲笑的对象。如第二篇中的织工,第三篇中的农民、车匠,第四篇中的陶匠,第五篇中的织工,都被描写为愚蠢而贪婪的可笑人物。只有第一篇第五个故事(耆那教徒改编本中第八个),说一个车匠帮助他的朋友织工做一只能飞的木鸟,借此冒充大神,得到公主,还算是态度较好的。

在这个织工的故事中,当这个织工被围困不得不冒充大神出去作战时,通行本中说是,他很巧妙地告诉公主,要她让国王出去

奋勇杀敌，自己只在天空飞着助威，理由是自己是神，若亲手杀敌人，敌人就可以升天了。因此，胜利是国王和士兵在战场上把敌人全杀死以后得来的，大神不曾亲自动手。耆那教徒改编本却对这次大战作一些描绘，说织工得到大神附体后，亲手用神盘杀了敌人的首领，命令余敌归附。通行本说大神害怕织工冒充神被杀死后，“人民说神已经死了，将不再敬奉我们”。耆那教徒改编本却加上了：“至于那些庙宇呢，那些不信神的家伙也会把它们毁掉；那些依附陛下的托钵僧也会放弃了托钵游方的生活。”由此可见，稍经点窜，人力便归于神力，杀尽敌人改为封建的归附，庙宇和尚比神更为重要了。

在我国《太平广记》里也有个类似的故事，出于唐朝李隐的《潇湘录》。这也和《潇湘录》的其他故事一样，带着我国封建时代的反动气味。木工有了神技，在富人家与寡妇私通后，造木鹤一同飞跑了，终于被官府捉到杖杀。除了木工神技和私通外，内容跟印度故事很不相同。印度故事的一点民主性思想在这个中国故事里完全没有了。

《五卷书》里的诗是各方面杂凑来的。很多是大史诗《摩诃婆罗多》和《摩奴法典》中也有的，不过词句略有不同。可见这些多半是印度古代很流行的格言。

我们应该承认，《五卷书》尽管带有很重的市侩气，但在古代印度仍然是人民一方面的作品。不过屡经改窜，本来面目已经沾上很多的尘垢了。

《五卷书》的语言虽然是文言，但大体上还是朴素活泼的说故事口气，引证的诗也多数是比较简易的格言，带有一些譬喻。这同文人的堆砌词藻的作品很不一样。它仍旧保持着民间寓言故事的传统体裁。以散文为主而中间插着一些“有诗为证”，这也是古代印度文学中惯用的一种形式。这可能是与民间的口头说唱文学有

联系的。

第二节 其他故事集

散文的寓言故事和诗体的格言的混合编集,以《五卷书》为代表,同时也以此为高峰,上承佛教的《本生经》,下开其他故事集。

模仿《五卷书》的体裁又袭取其内容而独立成书流行很久的一部故事集,名为《有益的教训》(或译《嘉言集》)。这在印度东部孟加拉一带尤其流行,常作为学习梵语的初步读物。它的成书时代大概是 10 世纪前不久或以后,但不会晚到 14 世纪,现有的写本中最古的就属于 14 世纪。作者的名字是那罗衍。这部书的形式和《五卷书》一样,开头也是一个同样的《楔子》,并且说明是取材于《五卷书》和另一部著作的。作者自己说明编书的目的是教人"正道论"(处世和政治的教训)以及文雅语言。全书分为四篇:《结交篇》,《绝交篇》,《作战篇》,《缔和篇》。前两篇把《五卷书》的第一篇和第二篇颠倒过来,后两篇是把《五卷书》的第三篇延长并分开。全书结构比《五卷书》完整。内容有三十八个小故事(不算《楔子》)和四个骨干故事,七百三十首诗,篇幅比《五卷书》短。这些故事多半是改写《五卷书》的,但有十七个新的寓言故事。诗句中许多和《五卷书》共同,有一些可能是作者自己的创作。

《嘉言集》比《五卷书》显然更具有封建性。书末作者在结束诗中提到自己的名字和传播这书的封建主的名字。《楔子》中更加发展了必须教贵族子弟求学问的道理,并且强调贵族出身的优越。很可能这书的作者正是贵族公子的老师的身份。他把《五卷书》按照封建王公或庄园主的需要和兴趣重编了。于是战争与和平的策略,合纵连横联甲倒乙的计谋,成为骨干故事的主题。小故事还是

《五卷书》一类，但是故事成了装运教训诗的筐子，散文减少而诗的比例增加。这大概也是适应作者的教授文雅语言的目的。像织工冒充大神那样显然对封建王公不利的故事被取消了；可是侮辱妇女的依然保留。极端反动的故事，如守卫为国王献自己的儿子祭神的故事(第三篇第八故事)，加进来了。《五卷书》中作战双方本是乌鸦和猫头鹰，结局是一方惨败。《嘉言集》把它改成天鹅和孔雀作战，从中用计的是乌鸦，战后双方又通过鹫鸟和鸳鸯缔结了和约。至于以诡诈为智慧，以老实为愚蠢等等剥削阶级的观点，都继承下来了。由此可见作者改造文学遗产为自己服务的结果是增加了故事集里的反动性。

用禽兽作主角的寓言到《五卷书》结集后便不多出现，大体告一段落；以人为主角的故事却还在发展。连《五卷书》也包括进去的，最大的故事集是所谓《伟大的故事》。这将在下一章中介绍。此外还有几部流传很久的故事集，内容跟《五卷书》很不一样。

古代印度传统文献中有一些著名帝王。有的已由物质文化(钱币、碑铭等)和其他文献(古希腊和中国的记载等)证实了。例如佛教传说中的阿育王。有的看来确实是有历史人物为依据，但是传说纷纭，很难定他们的年代与历史真相，例如史诗和往世书里的一些名王。还有在文学作品里很受称道，有不少关于他们的传说，可是还不能在历史上找到依据的。一个是《伟大的故事》里的优填王，他已成为古典文学中的一个典型形象。一个是著名的健日王(或译超日王)，也有一些故事以他为主角。他的年代至今在印度还用作历史纪元之一，可是现在历史学家还不能证明这究竟是确指哪一个帝王的称号。

以健日王为核心人物的故事集有两部：一是《僵尸鬼故事二十五则》，一是《宝座故事三十二则》。这两部故事集现在各有几种不同的编订本。两书都是称赞健日王的，只是名字在不同本子中有

分歧。《僵尸鬼故事》夸他的智慧和勇敢,《宝座故事》更点出他的舍己为人和乐善好施。从现有的本子看来,两书都是封建社会的产物,这些本子的产生时代不会很早。两书中的故事都不是真正帝王的历史事实,而只是关于一个典型人物的民间故事和传说的结集。这位名王在书中只是个文学形象,不是历史人物。

《僵尸鬼故事二十五则》现在有两种主要的散文本,还有由《伟大的故事》传下来的两种诗体的本子,这些都是梵语的。藏语、蒙语翻译的印度书中也有这个故事集。印度现代各种主要语言也都有这个故事集。可见它流传之广。它的最初结集写定的时代不能确定,可能是在现有的《五卷书》的最古的传本写定之后。这里面没有动物为主角的寓言而只是人物故事。

这个故事集共有二十四个小故事,而以一个大故事贯串起来。这故事说,健日王每天收到一个出家人献给他的一枚果子,果子里面藏着一颗宝石。健日王发现了这个秘密以后,问出家人有什么要求,随后便应这出家人的请求,在夜间到火葬场去把树上挂着的一具死尸给他搬运到祭坛上去。当健日王独自一人夜间搬尸时,死尸忽然说起故事来。这其实不是僵尸,而是喜欢附在死尸身上的僵尸鬼。他说完故事时提出了一个难以解决的问题,问国王应该怎样解决。国王给了很聪明的答复。可是他一开口说话,便破坏了搬尸时必须沉默的条件,尸首又回到树上去了。这样一连二十四次,说了二十四个故事,最后一个问题才使国王无法答复,沉默不语。僵尸鬼这时告诉他真情实话,原来那个出家人要借此谋害国王,这鬼是来搭救他的;鬼又给他出主意,在祭坛上冷不防杀了那个修道人。从此那个僵尸鬼成了健日王的朋友和助手。

这集子中的许多故事看来是荒唐的,可是仔细考察一下,就可以发现这里面包含着封建社会中民间故事的思想内容。有些故事是针对封建亲属关系和道德观点加以讥讽嘲笑的。这些难题的背

景显然是封建社会的礼法。说故事的人常用幻想的荒唐故事陷维持礼法于两难的境地。就这一点说,这些故事的根源仍在民间。那位国王虽然以礼法维护者的身份答复问题或提出解决方案,可是他在故事中的活动也只是夜间背死尸的勇士。

举例来说,含有嘲笑贵族老爷意味的难题,一个人闻到了做饭的稻子靠近坟场生长有股气味,不肯吃;一个人感觉到了又厚又软的褥子下面有一根头发,不肯睡;一个人嗅出了女人幼时吃过羊奶而有羊的气味,不肯娶。三人中哪一个是感觉最灵敏,最会挑剔的人呢?关于亲属关系和道德的难题:盗贼的儿子由婆罗门养大,又被国王收作养子,当他祭祖时,三只手一同伸了出来;谁是他的真正祖先呢?一个临结婚的女子要去会她以前的情人,未婚夫允许她去作最后一次幽会,路上遇见的强盗放她过去,而她的情人又放弃幽会让她回到未婚夫身边;三人中谁最高尚呢?一个女子被妖魔抢走了,一人找到了地方,一人想办法赶到,一人凭勇力杀死了妖魔,三人都有恩,这个女子应当嫁给谁呢?一个女子死了,三个求婚人中,一个殉葬,一个守灵,一个把死者救活了,谁算是她的丈夫呢?把国王难倒了的问题是:一对父子和一对母女,由于错误,父亲娶了那个女儿,儿子娶了那个母亲,他们的孩子彼此是怎样的亲属关系呢?还有直接写到统治者和帮凶的残暴的:国王要杀人祭祀以求福,做牺牲的孩子的父母同意了,主持祭祀的婆罗门也准备执行了,那个孩子却大笑,把他们教训了一顿,终于没有死。教训是人世无常之类腐朽道理,同情却显然是在孩子一边。从以上这些例子看,荒唐的故事和问题实际是对现实社会礼法的隐晦的讥嘲。社会背景是显然的封建城市,而说故事人对这种社会的某些规定是不满意的,因而对它开玩笑,给维护这社会秩序的国王出下难题。

《僵尸鬼故事》的各种本子互有歧异,两种诗体本,两种散文

本,都是一个简略而枯燥,一个较详细而生动。此外还有一种夹杂诗句的散文本。主要倾向则是大体一致的。

《宝座故事三十二则》,也称为《健日王传》,和《僵尸鬼故事》同样,现有几种本子。这些可分为四种传本:两种出于南印度,一是散文本,其中引证了一些诗体格言(许多是别的书里已见的);一是诗体;两种出于北印度,其中一是耆那教徒编订本,一是简本,这两种都是散文体。还有东印度孟加拉的一个散文本,和耆那教徒本差别不大。蒙语翻译的印度书中有这个故事集,叫做《三十二个木偶的故事》。

《宝座故事》也有个引子,叙述健日王如何继兄为王,获得天神因陀罗的宝座,死后无人承继宝座,大臣便把它埋藏起来。以后另一位国王发掘了这个宝座,想登上座位,可是座上的三十二个雕像,一个接着一个说出了当年健日王的惊人业绩,说,谁有这样的功勋,谁才能登上宝座。这位国王无言可对,但到最后,雕像还承认他是当今名王,自己恢复了仙女原形,回去侍候大自在天去了。

宝座上的三十二个雕像说的健日王的故事,主要反映了封建社会中城市贫民对统治者的要求和愿望。他们用传说中的著名帝王的假想的品德来和当代的暴君相比,正是借古讽今。这些所谓勋业几乎都归结到慷慨施舍,但事迹却总是勇于救人,舍己为人。所施舍的东西往往是自己舍命得来的;受布施的都是穷人,特别是婆罗门(耆那教徒本改为耆那教和尚)。健日王经常以平民身份在各地行走,路见不平便拔刀相助,但拔刀很少是杀人,却往往是自杀。结果是女神(湿婆的妻子的凶猛化身难近母)施恩,满足他的愿望,而他又随即把所得到的转让给求他的穷人。

这书中宣传的布施和自我牺牲跟佛教经典中常见的有所不同。佛经所说的布施不过是对和尚,这儿却是对一般人,主要是城市贫民,包括穷婆罗门。菩萨投身饲饿虎,还为的是救应该打死的

吃人的老虎，而这儿是舍身给无法抵抗的神以救受害的人。自我牺牲的目的也不同。健日王常为了公共福利，如求雨（第二十五故事），制止杀人祭祀（第二十八故事），使池塘水满（第八故事）。为了救人，他也曾动武杀掉罗刹（第九故事）。只有对神，他无法用武力，只好牺牲自己以交换神的让步。他曾经上天直达太阳旁边，被阳光烤焦了皮肤（第十八故事），又入地见到地下之王（第十九故事）；而这样冒险所得的宝贝，他随手就给了求他的穷人。他这样做也没有得到什么福报，和宗教的布施祈福也不同。

南印度散文本的第八个故事里引了一首诗，表明当时人民关于帝王的理想：

帝王国内害人民，
何必纷纷忙祭神？
但得国中不洒泪，
便是祭祀诵经文。

耆那教徒本中有一个其他传本没有的故事（第三十二故事）。这故事悲叹贫穷而称赞勇敢。有一个商人故意出卖穷神，因为只有这是健日王治下所缺的。健日王买下来，放在国库中。可是穷神一到，富贵神便告辞了，智慧神也告别了。健日王让他们走掉。但是当勇敢之神也要走时，健日王却不放了。他留下了勇敢，于是富贵和智慧又回来了。他们是不肯跟贫穷住在一起的，可是只要有了勇敢，就什么都有了。这种思想和耆那教无大关系，故事保留在这个传本里，看来不是由于宗教之故。

在第十四个故事里，作者借修道人的嘴对健日王提出警告说：一个愚蠢的国王若把国家交给臣下而自己到处游荡，这就像把牛奶罐交给一群猫而自己去睡觉一样。作者在这儿揭露了官僚的本

性而给帝王出主意。健日王在这故事集里不是一个在宫廷中养尊处优的国王,而是一个在民间奔走,到处舍命救人的勇士。看起来他更像一个仗义的侠客,不但救苦救难,而且随手就把自己拼命得来的珍贵的报酬(宝物、仙丹、美女等)送给来求告他的穷人,毫不吝惜。这正是封建社会中穷苦人民所喜闻乐见的英雄。很可能这才是故事的原型,而现在已被文人改变了面貌。耆那教徒写的本子更增加了一个故事,竟把他教化得皈依了耆那教。

当然,无论《僵尸鬼故事》或则《宝座故事》都是封建社会的产物,又经过封建文人的手笔写定,其中不免有糟粕(例如宣扬神力和宿命论),而且像健日王那样个人冒险动辄拔刀自杀的行为,今天看来也十分可笑。不过我们仍应肯定它们的历史意义;在封建社会中,它们是接近人民的,有着民间故事的特点。现有的古代传本虽是文言,但一般还保持朴素明白的风格,和《五卷书》相似。在艺术性方面,《宝座故事》枯燥呆板,不如《僵尸鬼故事》生动曲折。

以健日王为主角的作品还有一些叙事长诗和散文故事,都是更晚的时期的产物。显然这位智慧、勇敢、又行侠仗义的国王是封建社会民间传说中的一个英雄。

《鹦鹉故事七十则》也是大约同时代的故事集。现有一简一繁两个传本。内容是说一个商人的儿子,因为恋着爱妻而不肯出门经商,后来经一只鹦鹉劝说,终于离开家去做生意,而把妻子托付给鹦鹉照顾。他的妻子不甘寂寞,要去另觅情人。鹦鹉便说故事给她听,问她若处在故事里主角的困难境地有什么办法。这样一夜一夜讲故事,一直到丈夫回家,她也没有能出门。这些故事多半是说封建社会中女的如何偷情幽会,反映出市民阶级的腐朽生活和低级趣味,不过对当时的封建道德和宗教也有些揭发和嘲弄。这书也有现代印度语言的本子流传。

《鹦鹉故事》的格局有点像阿拉伯文学中的《一千零一夜》(《天

方夜谈》),《僵尸鬼故事》的引子里也有个故事像《天方夜谈》的引子里的故事,它们都常以男子的观点斥责妇女的不守贞节。这正是封建文人喜欢搬弄的一个题目。

耆那教徒有许多说故事的著作,大都出于封建时代,梵语的和俗语的都有,很多是较晚的作品。他们搜集和改写封建时代的民间故事,正像佛教徒在奴隶制时代所做的一样。他们的目的无非是传教以及借此消遣寺院生活并且迎合施主的趣味;不过究竟给我们保存了一些文学遗产,这仍然算是功绩。

第四章 《伟大的故事》的流传

第一节 反映城市生活的故事总集

古代印度人民的文学创造力特别表现在说故事方面。自从吠陀神话的产生时代过去以后，各种各样的故事就大量涌现。史诗、往世书、佛教和耆那教的文献，都包括很多的故事，还有《五卷书》等等故事集。最大的一部故事总集叫做《伟大的故事》(或译《故事广记》))

这部《伟大的故事》在印度古代几乎有和两部史诗(或者还加上某些往世书)同等的地位。许多古代作家和评论家把它同两部史诗并提。至少一直到 11 世纪，它还继续流传。据说这是一部用古代一种俗语作成的非常长的故事诗。作者的名字叫德富。可是到 11 世纪以后，这书的原本便失去了，至今还没有发现。我们现在只能从它的梵语改写本推测原来面貌。

从现在所知道的这部书的内容看来，它正是印度中部一个大城市兴起以后的产物。这个大城市叫做优禅尼，所属的国家据说是叫做阿般提，或则摩腊婆。传说中的健日王以这个城市为都城。许多古典作品都极力称赞这个城市的繁荣。显然它的兴起晚于史诗所描写的北方城市，孔雀王朝的恒河岸上的都城华氏城，贵霜王朝的在西北方的经济文化中心呾叉始罗。唐朝和尚玄奘的记载(《大唐西域记》卷十一)说，印度有两国是文化中心，在东北是摩竭陀国，在西南是摩腊婆国。

在封建社会里，自给自足的自然经济占统治地位，贵族和封建主的剥削收入也用于自己的享受，商品交换在整个经济生活中还不起决定作用。因此，城市的经济繁荣除了表示手工业和商业的发达以外，主要标志着剥削阶级享受的提高和对农村剥削的加重。城市工商业主要为统治阶级的享乐服务。这种社会生产情况和资本主义社会的商品生产性质不同。古代印度的许多小城市实际上是与村社相结合的镇市（聚落），跟大城市也不同。作为都城的大城市在政治上是统治中心，在经济上是剥削收入集中的享乐中心。由城市生活产生的文学作品首先反映这种社会生活，同时也涉及一些镇市的生活。《本生经》、《五卷书》等等表现出这一特点，《伟大的故事》更广泛地揭露古代印度的城市社会生活。在这些故事里，乡村（森林）只是城市居民被放逐或则去流浪的地方。这和许多古典作品是一致的，而跟史诗所写的经济水平很低下的情况不一样。

德富的《伟大的故事》的内容和许多古典作品有联系。可能是古典作家受到它的影响，从它摘取题材，也可能是和它取自同一的民间来源。俗语的《伟大的故事》被文人改写为成文言的作品，现在我们已发现的就有三部：月天（苏摩提婆）的《故事海》，安主（讖门陀罗）的《大故事花簇》，觉主（佛陀娑弥）的《大故事诗摄》。前两部都是克什米尔（迦湿弥罗）在 11 世纪的产品；后一部是在尼泊尔发现的，是尼泊尔人的作品，可能时代稍早一些，可惜现有的不是全本。从这三种改写本我们可以推知原书的基本内容。

《大故事诗摄》是这部《伟大的故事》的诗体提要。现存的本子只剩下二十八章诗，共有四千五百三十九诗节。其中只有中心故事的一部分，没有很多小故事。故事的联贯性比另两种本子稍好一些。很可能作者所根据的传本跟西北方的传本不一样。

《大故事花簇》的作者还有同类的两部作品流传。一部是《摩

诃婆罗多花簇》,一部是《罗摩衍那花簇》。他的工作就是给这三部长诗做出诗体的故事提要。从他所作的史诗提要看来,我们可以相信他的第三部提要也是相当忠实于他所根据的传本的。他没有增加多少故事成分。

《故事海》现在传诵最广。它的基本内容和《大故事花簇》差不多,结构也一样,但篇幅较长。它包括将近二万二千诗节,而《花簇》只有大约七千五百诗节。两书产生的地区和时代相同,可见是依据同一种传本。作者在开头自称完全忠实于原作,只是节约了篇幅,更换了语言,还注意保持内容的恰当和联贯,不损害故事和诗的韵味。这部改写的节要并不是干巴巴地讲故事,它表现了作者的诗才。

这两书中,故事之间有时脱节,有些内容又像是后来硬加上去的。这些是原书如此,还是传本或改写本中的变动,现在不能断定。

《故事海》和《大故事花簇》都在开篇有专卷叙述《伟大的故事》的来历。这显然是一个传说,里面也穿插着一些小故事,正好是全书的楔子。不论这个传说的可信程度怎样,它毕竟包含了当时人对这部书的看法。

楔子说:大自在天湿婆应他的妻子的请求,讲了一个从来没有人知道的新故事,可是被他的一个侍者(奴仆)偷听了。这个侍者告诉了自己的妻子。她又向女主人说出了这个故事。因此,大自在天发怒了,这侍者和另一个为他说情的侍者都被贬谪下凡。犯罪的侍者一直要到在凡间遇见另一个被贬下凡的侍者,告诉他这个故事以后,才能回到雪山上去再做神仙的仆从。另一侍者也要等到把这故事告诉说情的侍者后才能脱难。而那说情的侍者却要把故事在人间传播,然后才能升天复位。犯罪的侍者下凡,生为一个著名的语法家,还做了一个时期的宰相,参预了王国的政变和纠

纷;最后他入森林遇见了原先被贬的另一侍者,说了故事,他的贬谪期也满了。说情的侍者下凡,就是德富,也成为大臣。当国王由于不懂梵语受到妃子的讥笑发愤要学语法时,他答应六年教会国王,而另一大臣答应只要六个月。两人打赌,德富发誓说,如果对方成功,他将不再使用雅语(梵语),也不用俗语,也不用口头通行的白话。结果是他的对手创造了一部简易的梵语语法(这书是实有的),六个月教会了国王。德富成了不能开口的哑巴,只好离开宫廷去流浪。他在流浪中遇见了最受鄙视的一族人,他们使用的是所谓鬼语。他学会了鬼语,又能开口了。这时他和听了故事在等候他的那个神仙侍者相遇。那个侍者也实现了被贬时的条件,说了故事后回天去了。德富还得传播大神说的这部故事。他只好用鬼语把它写下来,教了一批学生,去献给国王,以便流通。可是国王这时会了梵语,根本看不起粗俗的鬼语作品,拒绝了。德富感到绝望,便在森林中朗诵自己的著作,一边读,一边把一页一页稿子投向火中烧掉。禽兽都聚集着听他诵诗,不吃东西,因此国王的厨房里的肉没有滋味了。这时国王才查出原因,闻讯赶去,可是只救下了没有烧的一小部分。这部大书原来有七个大故事,现在只剩下一个;原来有七十万颂之多,现在只剩下七分之一,也就是说,和大史诗《摩诃婆罗多》差不多长;而《故事海》不过相当于它的五分之一强,《大故事花簇》还不到它的十二分之一。

尼泊尔本的楔子没有这样复杂。被贬逐的神仙侍者和大臣只有一个德富。不过他的著作也是用的鬼语。这同样指出了原著的民间来源。

把这个传说跟现传的故事内容相印证,我们可以看出,它确实是古代印度的一个巨大的故事结集。故事里着重写的大城市,除中印度的优禅尼外,便是北印度的憍赏弥。玄奘在《大唐西域记》卷五里记载了这个地方。他还说到当地的名王优填王(玄奘音译

作邬陀衍那,意译作出爱),这正是《伟大的故事》的一个主要人物,是主角的父亲,前三卷的中心,古典文学中的名人。在汉译《四分律》(后秦时翻译)卷五十三中说到优陀延王失国被俘教王女弹琴后来同逃的故事,显然说的也是他。我们可以认为原书是公元后几百年间流行的关于北印度和中印度城市生活的故事。至于所谓"鬼语"究竟是怎样的语言,现在还聚讼纷纭,不能确定。不过从故事内容看来,原书决不是山林中落后部族或则乡村居民的创作。无论从社会生活、人物、思想哪一方面看,它都是反映城市上中层的情况。

德富的《伟大的故事》的存在是不容置疑的,但是它的内容究竟怎样,目前自然不能确切判定。不过那一定是一个以大故事贯串许多小故事的总集,是以优填王和他的儿子的故事作为线索的,是在主要情节方面同现有改写本大致符合的。我们可以认为这确实是在两大史诗和佛教《本生经》以后产生的,反映封建时代的重要文学作品,是经过长期集体累积而最后编订成书的长篇巨著。旧有的两部史诗没有反映新的社会生活和城市居民的思想感情,新形式的史诗便应运而生。

《伟大的故事》同两部史诗一样,不是直接产生于受剥削压迫的劳动人民中间的作品。尽管我们可以把现有改写本中许多反动思想不算在德富的帐上,然而故事本身也和城乡劳动人民生活及思想感情有很大距离。它既没有强调人民的苦难,更没有宣扬对压迫者的斗争。奴隶社会和封建社会的主要矛盾在这里并没有突出的地位。政治斗争不占首要地位,而且经过了歪曲和掩饰。从这一方面说,它不能和两部史诗相提并论。它是和《五卷书》属于同一时代而且本质上有相似之处的作品,可以说是大规模发展了的《五卷书》。事实上,《五卷书》也构成了这部巨著的两个改写本的一部分。

作为史诗所写的时代以后的古代印度社会生活的反映,《伟大的故事》有重大的价值。它提供了印度古典文学的社会背景。它从多方面表现了当时的城市生活、风俗习惯、城市居民和上层人物的思想感情。特别是它所包容的许许多多小故事,含有一些民主性的成分。它所津津乐道的剥削者的生活使我们看到他们的腐朽的堕落,以及激起人民斗争并且招致崩溃的必然性。它写到城市社会中各阶层的生活,给我们留下了一幅巨大的图画。德富的原作中可能包孕着更多的人民方面的生活及思想,而且在描写中也可能还有一些进步的观点,因而它能够长期流传,同时也因此不能逃过被人改窜和淹没失传的命运。如果它只是以表现贵族享乐生活为主要目的,它就决不会采纳这样多的民间故事。许多故事虽然经过了歪曲,但是还透露出原来的进步倾向。例如现在的改写本中对妇女的态度是极其反动的,可是仍然有一些反映了妇女对传统习俗和父母之命的反抗。又如有灵巧手艺的工人屡次居于重要地位,尽管故事本身并不歌颂他们。

这部大著中的社会生活和故事情节明白告诉我们它产生的时代背景。在这里,贵族公子和市井"小人"相连系;幻想的神通和现实的生活相混杂;妇女占有重要地位,她们的人格虽常受侮辱,她们的勇敢和机智也得到赞扬;男女关系、贞淫问题、风流事件,成为兴趣的一个中心;对现实生活的享受有着强烈的愿望,因而成仙和永享荣华富贵实际是同义语。这里面的人物主要是在封建社会生长过程中的贵族子弟、落拓王孙、发家致富的商人、技艺传家的工匠(大概也有小作坊主人),依附王公贵族的有文化的小官僚和清客,精通江湖黑幕的骗子和流氓,诡计多端的术士,还有他们所联系的社会阶层及女性。尽管他们有时以神仙鬼怪甚至动物的身份出现,但是其社会属性仍然明显。这些同史诗是截然不同的,而与古典文学却基本上一致。这证明文学不过是某一社会的生活和斗

争在一定的阶级的人们头脑中的反映,决不可能脱离时代现实。

因为《伟大的故事》原本已经失去,现有的三个改写本中,最流行而且艺术成就也最高的是《故事海》,所以我们的具体分析将以《故事海》为对象。当然,《故事海》不能完全代表《伟大的故事》,因此我们也必须分别看待。

第二节 保存《伟大的故事》的长诗《故事海》

《故事海》原名作《故事河海》,就是说,它把一些故事河流组织成为一个包容一切的大海。

作者月天把全诗分为十八卷。这和安主的《大故事花簇》一样结构,只第六卷起各卷次第有些不同,因此可以相信这大概也是他们所根据的原书的结构。可是这不完全是德富的作品的本来面貌,因为第一卷就是说德富作书故事的楔子。月天在本卷末明明说这一卷是国王和德富的两个门徒作的。

月天还进一步把全书又分为一百二十四个“波浪”(章),以配合书题。这是《大故事花簇》里没有的编排,那儿只在每卷中分别标出故事题目。

除了第一卷是楔子性质以外,其余十七卷显然分为两个部分:第二卷到第四卷是优填王的故事;第五卷起就出现了另一种情况,形式上是用优填王的太子的故事作线索贯串着许多小故事,但实际上这个线索是不联贯的,有些混乱和脱节,远不如他父亲的故事完整。

在这父子两人的故事里安插着一百七十一个小故事,有些小故事里面还套着一些小故事,甚至所套的小故事里又有附属的小故事,这样合共有两百多个。就内容说,这实在是一部故事总集。

现在我们分析一下月天在封建时代改写的作品怎样深深打着时代的和阶级的烙印。在一个本子的末尾还附有他的十三节诗，说明著书是为了供当时一位皇太后阅读。全书也表现出作者的目的首先是为了剥削阶级的娱乐，同时也是宣传一些道德教训。可是他的材料和依据却是流传在人民中间的，因此原来的民间文学的气息往往透露出来。这两重性质必须分开。优填王的故事在这里完全成了一个风流天子的浪荡历史，娶了一妻又娶一妻，终朝享乐，在后宫胡闹，政治交给大臣，自己只是一个好琴师，好像会作词的李后主和会写字画画的宋徽宗。这种国王十足是一个荒淫无道的封建主。

然而这个优填王的传记骨子里还另有含义，并不只是一个“风流佳话”。我们仔细考察一下其中的情节和人物，就可以发现它不仅是在我们眼中暴露了封建帝王的丑态，而且是含有政治斗争的传说。

开头是优填王出生的故事。据说他的母亲怀孕时被巨鸟衔走遇救，他出生长大以后把手上的有父亲名字的镯送给猎人，猎人出卖时被捕，于是父子得到团圆，而这重波折完全是由于国王受到一位仙女的诅咒。这一段情节很像史诗，但是一点社会斗争的气味也没有。这不过为了证明他是大史诗中名王的后代，重要的是他以后的经历。

优填王的主要经历有两个，也就是他娶两个王后的经过。这两次结婚都不是风流天子的主意而是他的宰相的计谋，目的是使他能夺取天下。他不过是阿斗，而那位名臣是诸葛亮。

第一次结婚是另一强国的国王用计把这风流国王俘虏了，让他带着镣给自己的女儿当琴艺教师。足智多谋的大臣利用这个机会，化装前去，教他引诱公主随他私奔，派人暗地保护，而且准备了军队接应。大功告成，两国以婚姻关系结成联盟。

第二次结婚又是大臣的主谋。他考虑到要征服天下单和南力强邻结盟还不够,必须和背后的强国也结成亲戚联盟。但是优填王第一次结婚的风流故事已经传开了,再求亲就有阻碍。因此他定下一个计策,征得王后和她的兄弟的同意,假作王后被烧死了,送她化装逃往那一国,入了后宫,为公主所收容。随后,国王又和那公主结了婚,大臣说明了真相。国王有了两个王后和两个强大的盟国。于是,优填王继续其享乐生活,而文武大臣使国家转弱为强,征服了天下。

从这些情节可以看出这个优填王传并不是对帝王歌功颂德的,其中主角是大臣和王后。《故事海》里也还有一些大臣对国王的劝谏,指出他的荒淫行乐会招致国家的不幸。这种政治斗争自然不是人民反抗压迫的阶级斗争,但是在王国分立战争频繁的封建时代,幻想有文臣武将和后妃能利用无道君王使国家强盛,这毕竟是符合人民的部分利益的一种愿望。

《故事海》的第四卷写王子的出生,预言他将要成仙,做一种叫做持明的小神仙的王。第五卷是关于持明的故事。第六卷是王子的岳母的故事。她是个反抗封建婚姻的女性。她不愿遵从父命嫁给一个老王,而私奔到优填王宫中来。那位大臣又考虑到政治上的后果,拖延她和优填王结婚的日期,使她终于成了一个持明的妻子,生下的女儿和优填王的儿子订了婚。第七卷写王子的第二个妻子也是自己投来又自主结婚的仙女。这以后,王子一次又一次到处结婚,后来失去第一妻,又到处找寻,继续多次结婚。第十五卷中他得到七宝,成了持明的王。末尾三卷是一些小故事用王子返国中途受阻的情节贯串着。最后一卷中是健日王的一些故事(与《宝座故事》中所传不同)。

这个王子只是个浪荡的公子,他的臣子只会讲故事,因此他虽然似乎是全书的主角,却不曾在古典文学中获得像他父亲那样的

名声。他在书里越到后来越是只起舞台道具的作用。

优填王父子的故事只是《故事海》内容的一个方面，更大的篇幅用在另一个方面，这就是那些穿插在中间的小故事。这里面有些是从史诗搬来说明某一问题的。例如罗摩传只剩下极简略的弃妻重圆，那罗传也只是一个小小的提要，两者都被安排在第九卷中（在《大故事花簇》里是第十五卷），说明失妻可以重聚。有些是把别的书几乎整个装进去重写的。例如《五卷书》的主要内容（第十卷，《大故事花簇》第十六卷），《僵尸鬼故事二十五则》（第十二卷，《大故事花簇》第九卷）。还有明显是佛教故事被搬运进来的，如第十二卷第七十二"波浪"的一个菩萨故事，其中还分别以六个小故事说明佛教的六"波罗蜜多"。此外便是本书独有的多半由市井中来的故事。其中的人物大都是《本生经》和《五卷书》等故事集中就有的王子、婆罗门、商人、妓女、罗刹、工匠和小神仙。妇女在这里占有重要地位，透露了封建婚姻关系的许多侧面。宣传多妻制和女子守节不二的封建道德使作者经常站在反动立场来侮辱女性的人格。例如第七卷中就有一连几个故事论证妇女的贞淫。但是也有明显称赞妇女对强暴势力的斗争的。例如第一卷中第四"波浪"和第二卷中第十三"波浪"里的两个类似故事。它们好像我国戏曲中流行的《打面缸》，暴露封建社会中统治者、剥削者侮辱妇女受到惩罚的丑态，不过又各有自己的特点。《故事海》中的故事特别赞扬了妇女抵抗恶人的机智。前一个故事中的四恶人是国王的祭司、法官、王子的侍臣、富商，女主角（一个文人的妻子）不但惩罚了他们，而且用计从富商手中要回了他企图干没的存款。恶人对她的手段是凭势力和金钱逼迫。这显然带有阶级斗争的性质。后一个故事中的恶人是四个商人和一个伪善的女修道人。他们用的手段是诡计欺骗。这个故事的特点是女主角（商人的妻子）和丈夫互爱，约定彼此都得守贞不二，否则对方手中的仙花就要枯萎。这一

点打破了女子片面守节的封建道德。后来女主角还女扮男装到丈夫经商的地方去防他被害,向国王证明四个恶人是她的逃奴(其实不是),获得那些富商的赎金,公布了他们的丑史。这类故事自然还不能摆脱作者的封建贞操观点,但是故事的主题实际上已经不是守贞节而是斗争了。至于这种斗争的阶级性,显然还只是封建社会中普通市民对统治阶级和富商的斗争,这正是这一类文学的共同特征。这一点还可以用另一个故事作为例证。第二卷中第十二"波浪"说一个穷婆罗门冒充大神遍入天(毗湿奴)。不过这跟以前我们介绍《五卷书》时所说的那个织工故事不一样。这儿是穷人得到妓女的爱而被老鸨赶了出来,他遇难得救,得宝归来,乘着大鸟冒充大神,重会情人,而把贪心的老鸨骗到高柱子上头示众,使人人称快,真相大白,妓女也脱了奴隶身份得到自由。这很容易使我们想到我国的戏曲和小说中的一些同类故事。它们都反映封建社会中城市平民的思想。不过我国的文人出路是中状元而印度的文人只好依赖大神致富,这一边是靠升官,那一边是靠发财。反映手工业者思想,歌颂工匠巧技的故事也有。第七卷末关于能造飞翔的木鸟和行动的木人的工匠兄弟的故事突出了这一点。

从艺术观点说,《故事海》远比《大故事花簇》为高。它们虽然都用史诗的格律,但是和史诗的风格很不相同。《故事海》在形式上模仿《罗摩衍那》,但是艺术气氛全不一样。它没有那么多连续不断的描写和讨论,主要是叙述故事。在语言的运用上,它显示出了发展,没有史诗里那么多凑合音数的称呼夹在诗句里,比较细致、精炼,但缺少史诗所有的力量。这自然是和内容以及作者思想有关联的。《故事海》尽管主旨是讲故事,而且很会讲,可是也并不讳言在娱乐听众和读者中要发教训。它经常穿插着一些简短的格言诗句,点明故事的宗旨。一般说来,《故事海》的诗是朴素而生动的,还带有民间口头文学的气息,只是经过了文人的语言洗炼。

《大故事花簇》则比较枯燥，而且更多一些文人笔调。至于人物形象的塑造，情节的安排和结构，创作方法，它们都没有什么发展。

第五章　古典作家文学的早期作品

第一节　古典作家文学的一般面貌

自从体力劳动和脑力劳动分离，城市和乡村分离以来，社会生产力愈发展，阶级的分化、对立、矛盾愈尖锐，文化愈加掌握在少数人手中，文学的分支渐细，作品也逐步排除了其他非文学的成分。在奴隶社会和封建社会中，文学作品还不是商品，文人还不能充当职业作家。吠陀诗歌里有的作者自称为“诗人”，可是这个词的古义是含糊的，似乎只是指有文化能创作的人（智者），并不是职业，不像祭司和巫师那样。史诗的歌手是一个种姓，照说是依附于贵族的，但是他们也流浪四方；虽以歌唱为职业，不过并不都是作诗的人。仙人中从事创作的，如传说中的蚁垤仙人，才可称为“最初的诗人”。往世书，佛教徒和耆那徒的文学性著作，都是宣传宗教、记录历史传说、保存知识等等工作的产品，严格说不能算是文学创作。民间文学创作的搜集、整理、编订、加工的人也不是后世所谓作家。只是到了社会生产力和文化发展到了一定的高度的时候，才会大量出现狭义的文学作品。在印度，这大概开始于公元前后不久的一段时期内。这一类文学，一般称之为古典文学，我们可以更确切地说它是古典作家文学，照印度的传统说法，这便是“诗”和“剧”。“诗”的原义是“诗人的作品”，《罗摩衍那》是范本，被称为“最初的诗”。“剧”的原词是和“舞”同源的，是供表演的作品。“诗”有韵律，但有韵律的不一定是“诗”，而无韵律的同样体裁的散

文却也被后来的文人称为“诗”。这类古典文学的作者不是人民大众集体，而是个别的文人。他们大半集中在城市里，依附于王公贵族以及富裕的市民。帝王常在宫廷中安置一批文人，实际是和他的音乐教师、舞蹈教师一样的，为他们的娱乐享受服务的侍从。不过这只是一部分文人的情况。宫廷侍从不是文人的唯一职业。从现在流传的优秀作品看来，作者的服务对象主要还是城市社会上层的有文化的市民。因此，把印度传统所谓“诗”都叫做“宫廷诗”是不恰当的。在公元2世纪的一个石刻铭文中，我们看到宫廷文人用华丽的文章歌颂帝王，庆祝水坝的建成。7世纪(唐朝)的中国和尚义净曾记载当时印度帝王宫廷中文学艺术的繁荣。比他略早的印度小说家波那叙述他所结交的人中有作梵语和俗语诗歌的人。这正是古典文学的兴盛时代。

文学作品的体裁发展了。古典文学时代的一千几百年间产生的作品就体裁说大体可以分为下列几类：第一是长篇叙事诗。这不是大史诗和往世书类型的作品，而是属于《罗摩衍那》型但更为精炼雕琢的诗。《故事海》等也可以属于这一类。其次是抒情诗。其中除个别作品以外都是短篇，这些短篇常依同一题材集在一起。这里面包括了有格言性质的诗和艳情诗两种。第三是戏剧。第四是小说。第五是有诗有文的作品。其中又分两种：一是文中引证诗的如《五卷书》之类，一是诗文相结合的体裁。此外还有诗体的和散文体的论著，严格说，这不能算在文学作品之内。

从题材和内容看，这些作品又可作下列的分类：第一是直接描绘当时社会矛盾或抒写自己的生活感受的，具有现实主义倾向的作品。其次是以神话、史诗人事、流行的民间传说为题材而作艺术加工，实际上也反映了现实生活的作品。第三是重视形式过于内容甚至是主要为了表现文才和学力的作品。

古典作家文学的共同之点是反映古代城市平民的思想感情。

不论所写的人物是贵族,是神仙,是修道人,是山林中的落后部族,是商人,是文人,是清客、妓女、城市贫民和流氓,也不论所写的背景是城市还是山林,这些作品中很少反映农民的生活与观点。尽管有的人物是劳动人民甚至是奴隶,他们的形象也是模糊的,概念化或则理想化了的,而且往往只偶一出现作为陪衬或起舞台道具的作用。作者显然对农村生活和下层劳动人民不熟悉。他们对城市中的剥削者的享乐生活一般都表示羡慕。有的用乡村居民口吻加以谴责,也是把乡村作为理想化的乐园,并不反映受剥削压迫的农民的观点。在奴隶社会末期,尤其是在封建社会中,虽然保存着村社的形式,乡村生活也决不是恬静美满的。农民和乡村手工业者在进行生产斗争中,一面要抵抗天灾,一面还要应付人祸,生活不能不是极端艰苦的。城市繁荣必然要对农村加重剥削,因此农奴对封建主的阶级矛盾,城市和乡村的矛盾都是严重的,而这在古典作家文学中没有得到反映。

从现有的古典作品看来,古代印度文人似乎和我国的有些不同。一般读书人不以作官为上进之路,而官僚也未必热心于舞文弄黑。署名为帝王的个别作品难说真是“御笔”。小说家波那曾为皇帝召见,但并未做官。另一方面,执掌武器的总是有些专业化的武人。7世纪的玄奘在《大唐西域记》卷五里说,印度皇帝布施时什么都给,“惟留兵器,不充檀舍”,决不让人民得到武器。由于文武双方的这种特点,印度古典作品写战争和政治时往往缺乏现实性,只有极少数作品是例外。

不过,优秀的古典作品仍然以自己的方式曲折反映了当时的阶级斗争。一经分析,仍可见它们实际上没有脱离政治而且含有进步的思想因素。最受压迫的妇女在古典文学中占有重要的地位。优秀作家通过理想的妇女形象表现自己的反封建倾向。

艺术手法发展了。创作技巧提高了。运用语言的能力较前代

有了很大的进步。可是这也带来了不良后果。精雕细琢的文言丧失了原来的朴素风格。以形式巧妙掩饰生活贫乏的趋势使形式主义的逆流升为高潮,终于结束了古典文学时代。

第二节 表达穷苦文人思想的代致呵利的《三百咏》

梵语古典文学中有许多短诗的总集,篇幅大小不等,有的署一个作者的名字,有的只是选集。这些集子的内容不外三种:一是所谓"妙语",也就是格言诗,二是艳情诗,三是歌颂诗,就是所谓"赞"。

这许多集子中,有一部叫做《三百咏》或则《三百妙语集》的最为流行,成为印度历来学习梵语的人最熟悉的读本。它的作者一向被认为是伐致呵利。这部书分为三部分,每一部分是大致同类而韵律不同的一百首左右短诗,称为"百咏"。这三个"百咏"的名称是:《正道百咏》,《艳情百咏》,《离欲百咏》。

这部诗集名为《三百咏》,可是流行的本子很多,互有不同。1803年在印度第一次刊印出来的古书之一就是这部作品。这以后的印本(包括各种注解和翻译)有一百多种,现存的写本可能在三千以上。把这样广泛传播的书根据可能查校的写本整理一下,各种本子的《三百咏》以及诗选集中署名伐致呵利的同类的诗共计有八百五十二首,再加上另外的也算做同一作者的诗,竟超过了一千首。其中南北并传各本俱有的只有二百首,连传本稍有分岐的在内共有三百五十二首。这大概是《三百咏》的核心部分,至于词句以及排列次序的差异就更为繁多,足见其传抄之广。

伐致呵利这个名字在《宝座故事》的起头提到过,说他是健门

王的哥哥,因为发现王后和许多妇女都不贞,便看破红尘,放弃王位而出家。现在《三百咏》里有一首可以附会这个故事,因而作者被认为是那位出家修道的国王。可是从全部诗的内容看,可以断言它决不是一个国王的作品。国王不可能这样愤世嫉俗,悲叹贫穷。羡慕富贵,而又称赞出家之乐。就那一首诗看,也不过是一般爱情不能如意的愤慨,同那个故事并无必然联系。

唐朝的义净在印度也曾听说著名的佛教徒学者伐致呵利,说他在四十年前才死,曾经七次出家又还俗,并且引他自述动摇不定的一首诗。又说他在印度享有极大的名声(《坮海寄归内汉传》三十四)。可是这个材料和《三百咏》的作者的情形也不符合。这些诗里面表现的作者不是佛教徒而是大自在天的崇拜者;义净引的诗又不见于任何传本。义净提到的他的著作现有传本,是一部深奥的梵语语法论著,而《三百咏》的语言不像是精通语法的学者手笔。可见义净说的佛教徒是另外一个人。

我们从《三百咏》本身可以判断,这位诗人正是印度古代穷婆罗门文人的代表。他的诗章突出地传达了这个阶层的世界观和社会生活感受,因此得到长期广泛流传,同时不断受到修订和增补。这部诗集大概本来是有代表性的个人创作,后来却发展成为一个阶层的集体的心声。就它的社会意义说,这是古典文学中的一个重要典型,它吐露了许多优秀作家的共同思想感情,并且对古代印度文人产生了很大的影响。《三百咏》里有些诗收在《五卷书》里,又有一首诗和著名古典诗人迦梨陀娑的名剧《沙恭达罗》里的一首相同。这首诗根据传本校勘还不能定为后来窜入《三百咏》的诗句。由此可见,这部诗集不但在思想上影响深远,而且诗句也被认为共同财富。实际上,这部作品本身就是一个典型概括,是一个时代中一个社会集团的思想代表。

传统注释者总是努力宣传《三百咏》的厌世出家思想,其实诗

的突出之点并不是宗教徒的传教，而是城市中落拓文人的牢骚。所谓“离俗”主要是不得已的慰安，所谓“艳情”往往是心情矛盾的自白，而所谓“正道”恰恰是表达一个“穷酸秀才”对于“世态炎凉，人情冷暖”的愤愤不平。这样对社会上层的讽刺正是城市贫民的进步一方面，满腹牢骚乃是一种消极的反抗。这些诗一方面与依附贵族、封建主以及为城市上层人物服务的文人的作品相区别，另一方面也与民间文学截然不同。

从作品的流传及引用，可以推测这位诗人伐致呵利是出现于公元后不很久的时代。从这一类型文人的生活和思想看来，他也是这一时期才能出现的代表人物。在奴隶社会的城市中，掌握文化的自由民可以直接受到社会的供养，不一定做奴隶主的食客。但是社会发展了，一般自由民的地位动摇了，他们的供应缺乏了，便不得不向两极分化：或则投靠贵族门下，或者下降到被压迫者的队伍中去。进不了“朱门”去分一份享乐的文人，就只有“朝叩富儿门，暮随肥马尘；残杯与冷炙，到处潜悲辛”（杜甫）。《三百咏》的重要内容就是这种悲辛。这是在奴隶社会的城市无法维持而封建城市的阶级关系出现时这一阶层的命运。这也是封建社会中上不能上下不能下的落拓文人的境况。在我国古代，这种人有经过贡举或科举做官以及教书拿“束修”（学费）的出路。在古代印度却不是这样。他们的最方便的生活出路是出家。可是寺院封建化了的时候，入庙“挂单”不易，只有游方“化缘”过清苦日子，那么一家大小就只有流落了。破落户的有文化的自由民对以铜臭代替书香的封建贵族、富豪暴发户的满腔愤慨，这就是《三百咏》的基本情绪，也就是它的可取之处。伐致呵利和他的较好的补充者把这一社会集团的头脑中所反映的社会生活 阶级矛盾，把他们自己的思想感情集中而且生动地揭露出来了。

有钱的人便是出自名门,
会评鉴才德,博学多闻,
又能言善辩,容貌出群:
一切品德不过是倚仗黄金!
(第五十一首,依综合的新校本次序,下同。)

这是当时社会的一个方面,而另一方面,诗人自己却是:

若不见苦妻房衣衫褴褛,
饿孩儿牵母衣哭哭啼啼,
有志者谁肯为可恶肚皮,
恐遭拒,语含糊,向人求乞?
——第一百五十二首

于是他表白自己的节操:

惟爱正当的生活,宁死也不陷污浊;
决不向恶人乞讨,不对穷朋友求告;
灾难中高自位置,追随着圣人行迹:
这苦行如卧利刀,有谁人曾经称道?
——第十八首

这多么像我国封建社会中贫士的傲骨。陶渊明在《咏贫士》里说:“年饥感仁妻,涕泣向我流,丈夫虽有志,固为儿女忧。”“贫富常交战,道胜无戚颜。”“量力守故辙,岂不寒与饥?知音苟不存,已矣何所悲。”正是同样生活与心情的反映。

诗人叹息社会对自己的冷落。

能识者满怀妒意，
有权者骄气凌人，
其他人不能赏识，
好诗句老死内心。

——第四首

又愤怒地斥责不赏识他的上层人物：

鳄鱼口中的利齿下可以夺取宝珠，
波涛汹涌的大海中可以强行航渡，
发怒的毒蛇还可以当鲜花装饰头顶，
道地的傻瓜却无人能使他心满意足。

——第九首

博学而言词藻丽，通经而堪授门徒，
有这样名诗人居住，却在他国土上穷苦；
那只是君主无知，学者穷依然称富，
应责人把价低估，不能怪减价的宝珠。

——第十三首

诗人总结他的不平说：

昼间苍白的月轮，青春已逝的荡妇，
空无莲花的池塘，出语不文的美貌，
唯财是好的主子，永遭穷困的善人，
溷入王廷的恶徒：这是我心中的七苦。

——第十首

而他的理想的人物是:

穷困时坚定,腾达时谦逊,
语妙于会场,勇往于战场,
欢心在荣誉,专心在典籍:
这正是大人物本来面目。

——第十四首

可是在那样的社会中,他们这种人只有爬上去压迫人,不然就是落下去被人践踏而死。

像鲜花一束,
高人有两条路:
或在众人之顶,
或凋谢于森林。

——第三十四首

诗人简练地形象地描写世态:

初浓重而渐减,
先轻淡而后增,
小人君子的友情
如上下午的阴影。

——第六十二首

穷困时肯求索一握大麦,
富足时视大发如同草芥;

看事物，算大小，有种种不同，
钱多少，位高低，能变更轻重。

——第十二首

不用譬喻完全是说理的格言的诗很少，例如：

下等人怕困难从不敢创始；
中等人能开始却遇难而止；
纵然是遇困难接二连三，
上等人受打击也决不中断。

——第二百七十七首

也有少数不带格言只描写情景的诗。例如下面这一首就是写古典文学中常提到的城市中赴幽会的女子：

踟蹰在森林树影间，
有纤弱的女郎在行路；
手提起薄薄的胸前衣，
要把皎月的光辉遮住。

——第一百二十一首

诗人写的"艳情"和"离俗"往往相连，而且都和他的"正道"有关，是一种思想的三方面表现。

辉煌大厦，娇媚少女，华盖耀眼明，
荣华富贵，恍如铸就，善业无穷尽；
一朝破灭，宛如珠串，寻乐故相争，

霎时线断,纷纷四散,转眼无踪影。

——第七首

没有甘露和毒药,
如果女人可摆脱;
染着时她是甘露枝,
离弃时她是毒藤萝

——第九十一首

当初无知识,爱俗暗遮眼,
只见全世间,尽是女人脸;
而今获智慧,如涂明目烟,
平等视一切,一切皆大梵。

——第六首

至于要“离欲”出家修道的原因,诗人说得很直率,不过是因为享乐做不到而已:

乐歌在前,南国热情诗人在左右,
执宫扇的女郎环珮叮当在身后;
若能这样,便可去贪恋人生美味,
否则,心啊! 快快进入无分虽三昧。

——第一百八十三首

当然也有宗教家的劝人行善口吻:

衰老如牝虎伫立狰狞,
疾病如仇敌袭击此身,
年华泻去如水出漏瓶,

依然为不善，奇哉世人！

——第三百三十二首

这一首据写本勘校，有的传本没有，不过流行的本子多半都有，虽不属于长期普遍流传的核心，却也代表它的一方面。

一切牢骚和厌世都不过是遭到贵族的闭门羹的结果：

非舞伎，非供奉，非歌童，
又不会一心嫉害他人，
更不是乳房坠得弯腰的少女，
王廷中那能容下我们？

——第一百六十五首

这就是正直的落拓文人愤世嫉俗的来由。

伐致呵利的《三百咏》无论在思想上或者艺术上都是梵语古典文学中卓越的代表。除了进入王廷的"供奉"文人以外，许多作家都多多少少同他的境遇、思想、感情以及描写的方面、艺术的手法、甚至诗体有某种联系。伐致呵利正是他们的第一代言人。他的诗集的流传得如此广泛和长久不是偶然的。

第三节　有民间戏剧色彩的"跋娑"十三剧

梵语古典文学的一个极重要的组成部分是戏剧。

印度戏剧的发展有很长的历史。从现有的古典戏剧和演剧理论看来，它在公元前后已经到达了成熟的阶段。文人的戏剧已经产生而且有了相当完备的固定的形式。在我国新疆发现而由德国

人在1911年刊行的一些戏剧残卷,确切地证明了这一点。这些戏被认为佛教诗人马鸣的作品,而从他的其他作品和传记的汉泽时代(5世纪初)推断,他最晚不出于公元后最初几个世纪,很可能是1至2世纪的人物,与传说相符。如果古典戏剧形式在公元后不久已经完全成熟而且流行以致佛教徒也采用为宣传工具,那么,民间戏剧的开始发展自然会更早些。节日迎神赛会的戏剧性的表演,即使不能把《吠陀本集》中的对话诗算进去,也可以上溯到史诗时代。在公元前约2世纪的语法书《大疏》里说到过去的事也可以亲眼看见过的时候,引的例证除图画外,还说有人表演、讲说黑天的故事,黑天和敌人双方还分了颜色,似乎有面具或脸谱。不过这还只是史诗的歌唱,不能就算作戏剧。

戏剧向来是由人民中间发展起来的。在开始阶段,文人很少去为它写定和保存;因此早期的戏剧除了一些引文以外,几乎都失落了,或则还要未来大规模整理印度古籍时才可能发掘出来。现在我们所有的最古戏剧只是20世纪初年发现的马鸣的残存作品。此外,时代尚难确定的十三剧本被不少人认为是早期戏剧家跋娑的作品。这些剧本与别的戏剧先后难定,为叙述方便,先加以介绍。

1910年一位印度学者在南印度寺庙藏书中发现了十个没有署名的古代戏剧写本,接着又发现了三本,一共是十三个剧本。从1912年起,他把这些剧本陆续校刊了。不幸这些写本没有一个遵照惯例在末尾写明作者的名字,而戏的开头也不照古典戏剧的常规提出作者的名字。校刊者根据古代论及一位早期戏剧家跋娑的材料和其他理由,把这十三剧定为跋娑的作品。这引起了世界上研究古代印度文学的人热烈的争论。因为,不但跋娑和他的名剧曾为一些古典作家和评论家所称引,而且,最著名的古典诗人和戏剧家迦梨陀娑在自己的戏剧《摩罗维迦》里提到过当时流行的三个

著名的前辈戏剧家的名字,可是他们的作品一直不见,跋娑就是其中的第一个;现在他的作品忽然出现,而且有十三个之多,这自然是有关印度戏剧史的一件大事。不过,有不少人以为证据不足,还不承认这是跋娑的作品。这一争论在出现新论据以前一时还不能得出公认的结论。大多数人只承认这十三剧大体出于一个作者的手笔,而且是比较早期的作品。个别人认为,南印度的庙宇中有演剧的传统,这些可能是某一剧团的演出底本,而其中的《惊梦记》则是依据跋娑的同名剧本的修改本。参加讨论的人所提出的年代,上起公元前 5 世纪,下至公元后 11 世纪,两极端相差一千五百年。看来,纵然这些是跋娑的作品,也未必在马鸣以前。

这十三个剧本长短不一,有的像是折子戏。它们在形式上和古典戏剧基本一致。多幕剧的开头有引子。祝词之后随以戏班主人说话,暗示即将登场的人物。结尾有吉祥语。有六个剧本末尾都说愿"王中狮子"保护大地,甚至词句也一样。剧中人物分用雅语(梵语)和俗语两种语言,一般是妇女和下层人物使用俗语。各幕间有作为过场的插曲,以交代两幕之间的情节。对话之中插有诗句,仿佛是有说有唱。诗基本上用梵语,格律也与古典诗的一致。所用的二十三种诗律中除一个俗话格律外都是古典诗体所有的。至于其他古典剧所遵守的格式和原则,这些剧也只有个别的出入。在文词方面,它们显得不那末文雅,带有朴素的民间戏曲风味,诗句较少,语言较易。有些台词过于简略,意义含糊。有的地方仿佛是演出底本,与文人所作戏曲显有差别。从诗体看来,这些诗是与史诗比较接近的;在总共一千零九十二首诗中,有四百三十六首用与史诗相同的"颂"体格律,诗中出现的不合波你尼语法规则之处大都在史诗中有相应的情况。

这十三个剧本大多数是以史诗故事为题材的。出于《摩诃婆罗多》的有六个,出于《罗摩衍那》的有两个,以黑天故事为题材而

与往世书有关系的一个,见于《故事海》因而与《伟大的故事》有关系的两个,其余两个不见依据,从内容看也可能出于《伟大的故事》。

六个取材于《摩诃婆罗多》的剧本是五个独幕剧和一个三幕剧。有人认为这些剧可能是以大史诗为内容的连台戏的一部分。人物和故事背景是大史诗的,可是整个倾向却有些偏于同情失败的难敌一方。有一个剧创造了大史诗所没有的故事,说是难敌允许把国土的一半作为给德罗纳举行祭祀的布施,以便由他转交给般度的五个儿子。照这样,大战就不会发生而大史诗的全局就改变了。写难敌临死的戏和描写迦纳死前的情况,作者的同情也在他们一方面。这都和现有的大史诗观点有所不同。(不过大史诗也是包含矛盾的,这一倾向并不是完全没有。)另一个独幕剧也是个创造。作者把怖军杀罗刹的一个故事改了,说这个罗刹原是他的儿子。于是当他代替那个应该送给罗刹吃的儿子去见罗刹的母亲时,夫妻父子团圆了。这个怖军和罗刹女所生的儿子在另一个独幕剧中又成了派到难敌一方去的使者。这也是大史诗里没有的。像这样对大史诗故事作重大修改,是古典戏剧和诗歌中很少见的。

以《罗摩衍那》故事为题材的是一个七幕剧和一个六幕剧。这两个剧把史诗的主要内容戏剧化了。一个描写罗摩在猴国的故事。一个则从头叙起直到罗摩回国。这两个剧也改动了史诗的一些观点。虽然情节大体照旧,但是没有罗摩弃妻的一节。在剧里,起意放逐罗摩的王后本意只要应一应诅咒,流放他十四天,说错了才成为十四年。

与往世书有关的一个五幕剧,描写黑天的幼年。这剧的细节跟现有的《薄伽梵往世书》说的有所不同。黑天和牧女的爱情场面以及他所最爱的牧女不见了。他的舅父,那个暴君,竟在舞台上摔

死了婴儿。这样粗暴的行为在舞台上出现是古典戏剧理论家所不允许的。

前面介绍过的《故事海》中的优填王故事成为两个剧的题材。一个是四幕剧,写优填王的被俘和结婚,基本情节没有变动。另一个六幕剧是写他同第二个妻子的结婚经过。其中与《故事海》不同处是那个宰相伪称自己也烧死了,而且把优填王写成一个多情的人,念念不忘故妻,还在梦中见到了原配(其实是真事,他误以为梦)。政治的背景为爱情的主题所掩盖了。这个剧本名为《惊梦记》(梦见仙赐)。古代文人曾说《惊梦记》是跋娑的名剧,一再称引。这是认它为跋娑所作的重要证据。可是,后人所引的一节诗,虽然符合内容可以恰好补入,却不见于这个剧的写本,仍不足为凭。现代许多人以为这是十三剧中最好的。它比较其他剧更接近于古典戏剧的要求。

另两个不知依据的戏剧,一个是六幕剧,一个是四幕剧,都以爱情为主题。六幕剧写一个贱民和公主的结婚,最后说这个贱民原来是贵族。四幕剧名为《善施传》,写一个穷商人和妓女的恋爱,正相当于名剧《小泥车》的前半部。这个剧没有头尾颂词,因此有人疑为本是写《小泥车》同一故事的戏的残本。可是它所缺的恰好是有社会和政治意义的主要部分,因此也可能是《小泥车》的删节本。如果此剧是依据《小泥车》的修改本,那么《惊梦记》也可能同样是跋娑名剧的改订本了。

从这些剧和史诗及《故事海》密切有关的一点说,它们代表了古典戏剧取材的主要方向。许多古典剧本的题材也不是采自当前现实生活,而是改编流行的传说故事。这些故事若不是见于两大史诗,就是保存在《故事海》之中。这也可能是古代戏曲的通例。

值得注意的是描写黑天故事的五幕剧《神童传》。这个剧突出了政治斗争的主题,而且充满了神话气息。它没有表现这个传说

中的牧歌式的爱情场面。从小就受迫害的黑天终于诛戮了他的暴君舅父,而把关在狱中的老王放出来重新为王。这是千百年来印度农村人民所喜闻乐见的故事,可是在文人的古典剧中没有成为重要题材。在第二幕里,仙人给暴君的诅咒化身为贱民闯进王宫,而且还带着一群贱民,进了宫就掌握了暴君的命运。剧中出现了种种神迹,同时也把这个天神降生的牧童的勇敢刻划很鲜明。

十三剧中最受称赞的是优填王娶第二王后故事的六幕剧《惊梦记》。这剧显然是以国王(实际是小的封建领主)和王捕捉爱情以及王后的自我牺牲为主题的。这故事的政治背景仍然存在,而且和《故事海》第三卷开头所说的不同。在那里,宰相定计为的是与威胁后方的强国结盟以求征服四方。在这剧里,从第五幕末和第六幕开头及第六幕开头及结尾,可以看出这位风流天子已经失去国土。他到外国大概是来求救兵的,最后才由他的大将协同盟军消灭了敌王,恢复了国土。这样才显出文臣武将以及王后的用计更有必要,而且他们的欺骗国王最后才能得到饶恕。更重要的是,在这种情况下,宰相和王后就不是想称霸的野心家而是救国的志士了。剧中说到了敌王的名字,没有明说失国,但在第五幕末和第六幕初都明说“获得”犊子国,即他的本国,可见是为了复国。最后宰相向国王说明用计原因时只说了一句:“我只为了保卫(或拯救)槃赏弥(京城,实指国土)。”国王宽恕他时自己说是:“由于你的努力,沉没〔于灾难〕的我们才被拯拔出来了。”这些地方清楚地说明全剧的政治背景。《故事海》改变了这个因素的正义性质。这剧又以爱情掩盖了政治。照这戏的情况看来,如不是原剧经过了窜改,便是在有政治意义的流行的传说基础上,作者突出了爱情。另一个和《小泥车》同一故事的剧也是只剩下了前半的爱情,而缺少了后半的政治;把它和这一剧以及《神童传》连起来看,很可能这些剧是经过了窜改的民间古剧,所以连作者的名字也不见了。

大概属于10世纪左右的一个名为王顶的文学家的有关的诗句说出了很可注意的传说:“跋娑的戏剧集尽管被狡猾的人们投在火中考验,可是火没有烧掉《惊梦记》。”他又说,跋娑出身于洗衣人的种姓(这就是说,成分是奴隶),后来做了宫廷诗人,著名的戒日王喜增(7世纪)的两个剧本本来都是他作的。戒日王的三剧现存,都是炫耀文词的宫廷剧,和这些剧不一样,所以大家怀疑这些诗句的可靠性,否则这些剧就不是跋娑所作。但是这至少证明了古代关于跋娑的一种看法是把了当做民间出身的受帝王和恶人损害的戏剧家。

就描写爱情一点说,这剧在封建社会中还是有进步意义的。它改变了本来是荒淫无道的国王形象,把他写成了一个爱情专一的人,又称颂了王后的爱情和自我牺牲,还刻划她心中的矛盾和痛苦以及对宰相的尊敬和信赖。从背景说,这几乎可以算是为救国的政治目的而牺牲爱情。尽管剧中爱情隐蔽了政治,可是一开头就突出了她的牺牲自己的王后身份,这就衬托出她的行为是为了一个崇高的目的。在一夫多妻(第六幕就说太后是十六后之长)和妇女极受压迫的(在十三剧中往往透露这一点)奴隶社会、封建社会中,歌颂男女在爱情方面互相平等而且专一,当然是进步的。

同样的观点也见于另两个不知题材来源的剧中。两对情人中一是贱民和公主,一是穷人和妓女。前者着重写了由于身份不同而爱情遭遇挫折。

《惊梦记》的风格朴素而生动,喜欢用一些简短的格言。有些艺术手法,甚至一些诗的成功之处,往往在古典的优秀作品中见到相似的运用。

在戏剧手法上,可举《惊梦记》中第四、五幕为例。这一剧中的第二、三幕很简短,好像是过场,第四、五幕是高潮,第六幕是团圆结局。第五幕即“惊梦”的情节,表现国王的专一爱情。第四幕中

出现了花园中巧遇的场面。

新王后和伪装为婆罗门的妹妹的仙赐后同游花园，随后，国王和丑角也来了。因为仙赐不能见男子，她们便避入藤萝亭内。这时丑角问国王究竟爱那个王后，新的还是旧的。国王在窘迫之余才说出了他的心依然系在旧王后身上。这话实际是当着暗地旁听的新旧王后的面说的。接着，

> 仙赐后(独白)：好了，好了。我的痛苦得到报酬了。唉！没想到隐姓埋名竟有这么多好处！
>
> 宫娥：公主！王爷真不讲情义。
>
> 莲花公主：小丫头！别这么说！夫王现在还念着仙赐后，这才是有情有义呢。
>
> 仙赐后：贤妹！你说这话真不愧为名门之女。

这样，在前后又安排了一些曲折的对白和动作，把几个主要人物的心情很简洁而有趣地表露出来了。

在第五幕中，宫娥分别通知国王和仙赐去看望公主的病，却把地方弄错了。公主不在那儿。国王先到，见是空床，躺在上面睡熟了。仙赐随后到，误以为躺着的是公主，就在她身边躺下，国王梦中喊出了仙赐的名字。

> 仙赐后(突然起身)：啊！这是夫王，不是莲花公主！公看见我了吧？我这里一被他看见，相爷的伟大誓愿就完了。

这一句点出了仙赐的心情，也突出了她的性格。她在爱情的痛苦中还不忘她所负担的政治任务。

像这样明暗人物同在台上互相作为不见的场面以及独白、旁白等都是表现人物性格和心情的手法，这在古典剧中是数见不鲜的。在我国的戏曲中也有类似的处理。这一类的手法也会成为救急的俗套，若对白精警，场面生动，就见出作者的艺术才能了。《惊梦记》在这方面的成就不低于其他优秀的古典名剧。许多小情节和对白表明作者的戏剧手法的高超，尤其是善于轻轻一点恰到好处，几句话就把人物向观众交代了。例如第一幕开头，丞相负轭氏和王后仙赐化装为婆罗门兄妹上场，恰值公主出行，随从喊人回避。这时，

仙赐后：尊长！ 谁在赶人离开？
负轭氏：夫人！ 就是那赶自己离开正法的人。
仙赐后：尊长！ 我不是说这个。〔我问的是〕他们是不是也要赶我走？
负轭氏：夫人！ 若不认识神仙，连神仙也冒犯。
仙赐后：尊长！ 比起这种侮辱来，劳累都不会使我痛苦了。

这样，在熟悉这传说内容的古代印度观念听来，剧中人的身份、当前处境、心情、性格都通过几句话表露出来了。当然，就十三剧而论，有一些简略粗糙之处，有的似乎还未加工成型。但是，至少《惊梦记》可以置于古典名剧之列而无愧。它的翻译为英、法、德、意和一些现代印度语，博得不少人的称赞，不是偶然的。

跋娑是一个埋没了的戏剧家。这十三个剧本还不能确定是不是他的作品。不过这些剧确实代表了古典剧中的接近民间的方面。对它们的评价，历来意见不一。从上面的简略考察中，我们可以认为它们是带有民间戏剧色彩的，包含一定进步意义的古剧传

本。它们使我们看到了古典戏剧发展道路中比较被忽视的一个方面。

第四节　佛教诗人和戏剧家马鸣

马鸣是现在我们大体可以断定时代为公元后不久的诗人和戏剧家。他的作品属于现有的古典文学中一批最早的遗产。原文著作已经发现了两部长诗和三个戏剧残卷。汉译和藏译的佛教经典中还有许多署他的名字的哲学著作和佛教故事集。

5世纪初(后秦)由著名的佛教学者和翻译家鸠摩罗什译成汉语的《马鸣菩萨传》,其实只是关于他的传说,可见他当时已经成为传说中的人物了。这传中说他本是"外道",后来才改信佛教。虽然传中所说的改变信仰的原因是中了巧计,未必可靠,但从他的作品中引用一般典故和非佛教学说看来,说他原有婆罗门的很高文学修养,是可信的。传中又说他本在中印度(现在他的一部诗的末尾注明他是北印度中部的人),后来西北方月氏国王伐中印度,把他索去。他到西北后,说教时竟使马听他的讲演时饿了都不吃草料;因此,"以马解其音故,遂号为马鸣菩萨"。据说他的这个"护法"王就是贵霜王朝的迦腻色迦。

20世纪初在我国新疆发现的三部印度古戏剧残卷(1911年校刊),其中一部《舍利弗传》的卷尾说明本剧作者是金眼之子马鸣。这是个九幕剧,描写佛陀的两个大弟子,舍利弗和目犍连,怎样改信佛教出家的故事。这个剧本虽然有许多残缺,但是仍然显出完全是古典戏剧的形式,人物、语言、格式等都符合传统规定。这证明了古典戏剧已达到完全成熟的阶段。

在这一批古写本残卷中,还有两个不完全的剧本,没有署名,

不能定是不是也属于马鸣。两剧都是宣传佛教的。一个残剧中出现了几个抽象概念作为登场人物,如智慧(觉)、名誉(称)等。这在现存的古典戏剧中是到11世纪的一部作品中才有的格式。另一个残剧里的人物有一个妓女(旦),一个主角(生),一个丑角,还有一个流氓(歹角)。它同我国古戏曲一样,标明角色身份而不用角色的名字。古典剧里丑角的典型特点已经出现了,他已是一个贪吃的婆罗门了。这剧大概也是宣传宗教的。场面是一个花园和妓女的家里。人物能"乘车"入场(也许是像我国戏曲中骑马那样的象征性动作)。这很像古典戏剧《小泥车》里的场面。

这三个戏剧的语言都是梵语和俗语并用,随角色的身份而不同,女性和低级的人一般只说俗语。俗语用了三种。对话里插有诗句,诗的格律多种多样。剧的末尾有祝福的颂诗。这些情况都同古典剧一致。

马鸣的两部长诗,《佛所行赞》和《美难陀传》,也是宣传佛教的。故事根据也同《舍利弗传》一样是佛教经典中已有的传说。《佛所行赞》有五世纪初年(北凉)的汉译,也有藏译。无论就内容或形式说,《佛所行赞》都较《美难陀传》重要。

《佛所行赞》是佛的传记,汉译有五卷,二十八品(章)。原文只发现从第一品(缺开头及中间一部分)到第十四品的前半共有一千零十二节诗,一八九三年初次刊行。这正好是佛由下生到成道的阶段。这类关于佛的生平传说的有文学性质的著作在佛教经典中很多,例如前面介绍过的《佛本行集经》。以佛传为题材的长诗,汉译佛经中还有一部《佛本行经》,七卷,三十一品,没有作者名字,也是5世纪(刘宋)的翻译。可见当时已经流行这类著作。这种古典和长篇叙事诗体裁,要求形式完整,重视文学描写,和往世书类型不同。马鸣的作品同其他梵语古典叙事诗比较,所宣传的内容不同,而形式一样。这可以证明,古典长诗与古典戏剧同时成熟了。

《佛所行赞》曾经广泛流传。义净说它是“五天南海无不讽诵”，可见也传到了印度尼西亚的佛教徒中。以后，随着佛教在印度的衰落，它的原本终于失传了许多年，到现在也还只有前半重新出现。

义净对《佛所行赞》的评价是：“意明字少而摄义能多，复令读者心悦忘倦，又复纂持圣教能生福利。”这恰恰是以佛教徒的观点扼要判断了它的内容、形式和所起的作用。这就是说，用使读者发生兴趣的不枯燥的流行形式，简明地传达丰富的佛教思想内容，以产生巩固佛教地位的现实影响。这是佛教徒给它下的很确切的评语。

在形式和内容的统一方面，马鸣是有成就的。他把人所共知的宗教内容和很难理解的教义。同已经发展起来的，当时最高水平的文学形式，巧妙地结合起来了。他的运用语言和典故的技巧，在现有的古典诗中仍然是水平很高的。他好用典故及排比写法，并且用了不少谐音词，不过还不是主要依靠词藻的堆积作诗。他追求的艺术效果是以传达他的宣传内容为主，还不像后来形式主义文人那样喜爱文字游戏。虽然诗中有些生词僻字及不合波你尼语法之处，但是一般说来语言还算是比较平易的，不过已经很少像史诗或《法句经》式的格言谚语了。

这诗的汉译是无韵的五言诗，大体上传达了原诗的内容，但并非处处符合原作。除了因传本有异或对原意理解不确外，由于汉语特体的限制，自然不能逐字逐句翻译。同时，有些不能为我国古人接受的词句(如描绘女人过于露骨)被删去了；另一些地方又有些展开以至增加。可见汉译是经过加工的。尽管详略有异，意义出入，词句往往费解，还看得出译者的目标显然不是传译文学作品而是译经，因此保存了原文的主要内容，不过多少也注意到汉语诗体的要求，有些增减大概并非由于所根据的原文的歧异。例如第三品写太子出游，惊动全城人都来看他。这一段(原文是第十三节

到第二十三节)是印度叙事诗中常用的描写手法的一个好例证,汉译使我们想起《陌上桑》中描写罗敷采桑时情景。

郭邑及田里,闻太子当出,
尊卑不待辞,寤寐不相告,
六畜不遑收,钱财不及敛,
门户不容闭,奔驰走路旁。
楼阁堤塘树,窗牖衢巷间,
侧身竟容目,瞪瞩观无厌。
高观谓投地,步者谓乘虚,
意专不自觉,形神若双飞。

除详略不同外,可以说几乎传达了原诗的用意和气势,然而意味和风格却中国化了。看来其中的分歧不是由于传本的不同,因为有些词句还在;也不见得只是由翻译的困难所致,因为"高观"两句就是直译原诗第二十二节,只是没有说"高"的是楼上的妇女,而在地上的是男子。接下去的两句却不见于原文,大概是译者摘取下一节末尾的"专心"字样加以改作。为何如此?可以注意一下译文删节处,便知这是有用意的。原诗这一大段都是写妇女听说太子出来,争着挤着到楼窗前去看的情景;最后(第二十三节)是:"看到了太子既富贵又美貌,这些看他的妇女都以清净的心意毫无他想地低声说:'做他的妻子真幸福啊!'"这样的话在汉译中不见了。原文中许多细腻的构思和宛转的暗示也常是这样化为乌有或则只余骷髅了。有的如"高观"二句,虽然译出了意思,却粗看不易明白其诗句之妙。此外,原诗描写的拥挤情况,有的用词在只穿很少衣服的印度人看来是不足为奇的,而在我国古代就不可能接受,因而译文作了节略(如第四品)。又如第五品写太子出游看到世上苦

处,说(原诗第六节):

又见彼农夫,勤苦形枯悴,
蓬发而流汗,尘土坌其身;
耕牛亦疲困,吐舌而急喘;
太子性慈悲,极生怜悯心。

这也是基本上以原诗意思为根据的改作。全诗大体都如此。如第四品里描写宫女用种种办法取悦和诱惑太子,原诗用了二十五节诗之多,这也是古典诗中常见的。汉译自然不便译出其中一些露骨的描写;于是除了总论几句外,就以一连十一个"或"怎样的诗句概括了。古典诗除描写女子外还得描写战斗。这诗在第十三品赞破魔军里表现了这一特点。汉译也是连用二十九个"或"怎样的句子来表明魔军的凶恶形象。(第三品第七节),"形往心返驰"(第六品第六十七节),"貌柔而心刚"(第八品第六十八节),"形留神已驰"(第十品第十二节)等,意义依据原文而句型改依汉语,也可以表示这种译文的特点。

尚存原文的十四品内容如下:初品写佛陀的出生。次品写他出生后国内景象以及他的结婚。其中第三十三至第四十五节歌颂国王,炫耀词藻。第三品写佛为太子时出游见生老病死情形。第四品写彩女诱他享乐,有人劝他享乐以及他的答复。其中有以典型的古典诗体写女人的部分,又有讲道理的部分。第五品写他离宫出家。其中写宫中彩女睡态部分(第四十八节至第六十一节)是著名的一段,也是古典诗中(从《罗摩衍那》写神猴见魔宫诸女起)常见的描写方式。这里虽意在写其丑态,但除第六十一节和第六十二节外仍是艳情诗体,在汉诗中则强调其丑恶方面。第六品写他遣护送出城的人回去时的情景及对话。有一些格言式的诗句。

第七品写佛入苦行林，见各种苦行，他和苦行者的对话，说明佛教对苦行求解脱的反驳。第八品写宫中闻太子出家时的悲痛。这是诗情较丰富的一章。汉译有一段(原文第二十四节以下)与原文先后不符。第九品写大臣等劝他回宫时的对话，有大段的说教。第十品写瓶沙王往见佛。第十一品写佛答瓶沙王。两章都是议论为主，后一章中初步说明佛教的出世思想。第十二品仍是议论为主，是佛与当时流行的哲学派别代表人物的辩论。第十三品写破魔，中间描写松魔王进攻的情景，也是古典诗的典型体式。虽然也说魔王(爱神)射箭，其三女诱惑，但主要写魔军进攻失败的战斗场面。第十四品写成道，原文只到第三十一节，见地狱、轮回，后面说教部分，阐明十二缘生的理论，均缺。

汉译后十四品中主要内容是说法。第十五品初转法轮。第十六品教诸弟子。第十七品受瓶沙王供养，教化弟子。第十八品度化给孤独长者。第十九品回国度亲属。第二十品至第二十二品写说教度化。第二十三品至第二十八品写涅槃前后。从汉译看来，较之前半，议论多而诗意少了。

所谓古典诗，主要指长篇叙事诗，也兼指抒情诗。这是从“最初的诗”《罗摩衍那》一脉流传的。这类叙事诗着重文采，措词精炼而往往雕琢过甚，重视修词手段，因而层层相因，常出现陈词滥调和文字游戏；内容少不了香艳词句和幻想的战争描绘，还常加一些讲道理的议论；诗律繁富，但每章内基本一致，只在末尾或必需变调时改换。《佛所行赞》在文体上正符合这类诗的准则。这样，它当然与《罗摩衍那》有继承关系。诗中提到罗摩处很多。有的不是史诗主角，如第十一品第十八节所指的恐是持斧罗摩(原文不同)。但如第六品第三十六节，第八品第八节、第七十九节(汉译有误)及第八十一节则无疑是指罗摩故事。在场面描写上相似之处也有一些。显著的是第六品写佛入苦行林命随从回去，与《罗摩衍那》第

二篇第五十二章写罗摩入山林遣御者回去，情景一致，只是一个是自愿出家，一个是奉命流放，因而议论不同。这一品中大部分用与史诗相同的颂体格律，看来更像史诗。古典长篇叙事诗的典范是迦梨陀娑的《罗怙世系》，也是写罗摩故事并声明以史诗为前辈的。其中有些词句和《佛所行赞》有近似之处，因而这两位诗人的先后关系成了一些人的争论题目。

《美难陀传》是写佛度化堂弟难陀出家的故事。汉译《杂宝藏经》第九十六则就是这个故事。在巴利语文献中，这个故事见于《法句经》的注。原诗一九一〇年初次在印度校刊。共有十八品，一千零六十三节诗，是个全本。诗末标明是“金眼之子，阿逾陀的比丘，大诗人马鸣法师所造”。

这诗写的佛的度化办法是奇异的。难陀有个美妻，舍不得分离，不肯出家。佛把他带到天上，见到更美丽的天女，于是难陀出家了；他得道以后才知天女也不足为念，天上也是无常，只有皈依佛教可得解脱。

这诗和《佛所行赞》一样完全依照古典诗的格式，其中加了不少宗教理论。诗末作者说明作诗目的是使人易于接受其内容；说采用诗的体式，而以解脱为其内容，正像“加上了蜜的苦药”一样。他毫不讳言文学作品是思想的宣传工具，因为他自认这思想是正确的，对人有益的。他明说这是“假托诗的外形而说的是真理”。

《美难陀传》的文学价值不及《佛所行赞》。不但从诗的技巧说比较幼稚粗糙，而且说教部分也比《佛所行赞》前半更多。第十三章至第十六章整整四章都是佛的说教。虽然这些说教部分作为宗教的格言诗有其意义，但对全诗来说，议论过多，总像是诗体论文。至于依照长诗要求所作的关于城市和人物的描写，也是辞藻的组合居多，抒情的成分很少。

汉译佛经中署名马鸣的带有文学性质的著作，还有一篇宋朝

音译的赞歌《犍椎梵赞》。这是共二十九节的颂赞诗。还有5世纪初鸠摩罗什译的《大庄严论经》,十四卷,包括八十九个故事,说明佛教的一些道理。在我国新疆发现一个残卷(1926年刊行),有这书里有一些故事,但作者是另一人。因此,这部故事集的作者是谁仍是疑问。不过两者是否一书,也未有定论。

马鸣以外当然还有一些佛教作家、作品。例如圣勇的《本生鬘》。梵语原文于1891年刊行。书名音译正是义净所说7世纪印度盛行的《社得迦摩罗》。这大概是一种书的类名,是把本生故事改写成古典文学作品的体裁,散文中夹杂着诗;有些类似所谓"占布"体(见下文第十一章第二节),但还不十分铺张堆砌。汉译有一部《菩萨本生鬘论》是宋朝译出的,也署名是圣勇所作,但内容与梵语原本不同。全书十六卷,大部分是说理的论文,只有前四卷说了十四个"缘起",是些故事;文章也与《本生鬘》梵本不同,除开头颂诗外,只第一、第二故事各引了一首诗。据元朝《至元法宝勘同总录》,这并不是圣勇一人之作。此外,还有一些颂赞诗歌,我们将在下文第十三章介绍经咒时谈到。

第六章　首陀罗迦的戏剧《小泥车》

第一节　反映城市人民生活和斗争的主题

"跋娑"十三剧基本上代表了印度古典戏剧的一般题材。十三剧中多数是用史诗或则《伟大的故事》一类流行传说编成剧本，只有两剧可以说是直接以现实社会生活为题材。在现存的古典戏剧中有一部相传为首陀罗迦所作的十幕剧《小泥车》是描写现实生活的。它的前四幕与"跋娑"十三剧中的《善施传》大致相同。(《小泥车》已有汉译本。)

《小泥车》是古典戏剧中少有的现实主义的作品。它以进步的观点直接反映了古代印度城市人民的生活与斗争，给我们留下了当时社会的生动图画。它在政治上明显表现了和黑天传说同样的进步倾向：牧人领导起义，推翻了暴君。它还广泛描写了城市贫民的生活，而且揭露了当时社会里法律和正义的虚伪本质。

这剧本里面以一个妓女(奴隶)和穷商人(自由平民)的恋爱为主要情节，我们因此要先简略说一下当时妓女和嫖客的情况，在特定的社会背景上看这剧本的进步意义究竟何在。

《本生经》已经记载了印度奴隶社会的城市中有官办的妓院，仿佛我国唐朝的教坊，宋朝的勾栏院。这也相当于西方古代希腊、罗马的情况。这些妓女是属于政府的奴隶。她们可以由政府"脱籍"释放为自由民。名妓有很大的收入，而且在统治者的法律许可的范围内还有相当的自由。由于她们是"公共财产"，因此不能像

家庭奴隶一样“格杀勿论”。这类妓女大概是一种“艺妓”,歌舞是出卖的,人身还有某种程度的自主,不过不能自由婚嫁。她们同资本主义社会的妓女不一样。

城市中的游手好闲的公子哥儿和自由平民以男女间的关系作他们无耻地取乐的“风流韵事”。一些帮闲应运而生,这里面往往还有尼姑(三姑六婆之一)的一份。贫民常在赌场出入。小偷仿佛是职业之一。曾经有过“偷经”的著作,现在还存有其中一种的写本。

现在有一部古代的《欲经》(爱经)和它的13世纪的注释。(关于这书我们将在第十三章中再作说明。)这里面反映了城市中“风流”的恶劣情景。古典诗人和戏剧家对这部书或则这类书很熟悉。这书暴露了当时社会上层的荒淫无耻的生活。全书七篇中有一篇专门谈论妓女。在当时浮华少年和帮闲文人的心目中,勾引和肉欲就是所谓爱情。

《小泥车》里面出现的正是这样的城市和人物。作者以城市贫民的观点描绘受侮辱和受损害的人的善良品质,揭露腐化堕落有财有势的人的罪恶本性。作者爱憎鲜明,欢呼善良的受迫害的人的胜利,指出胜利的关键是政治上推翻统治者。作者还以下层人民(妓女、小偷、丫环)的真正的爱情同统治阶级中的风流恶少的令人作呕的侮辱女性行为相对照,其实也就是对当时社会黑暗面的口诛笔伐。作者的艺术手法是现实主义的,他坚持进步观点来揭露现实矛盾,并且在塑造人物形象方面有很高的成就。因此,《小泥车》是印度古典文学中的一个高峰,是文学遗产中的珍品。

但是《小泥车》仍然只是以城市贫民的观点而不是以生产劳动者的观点来观察世界的。因此,对于自己的阶级和阶层的一些落后的东西,对于城市下层生活,它所采取的态度不是厌恶憎根,而有些欣赏,美化。但是我们只能同情小偷和妓女的受压迫,而决不

能同意他们的偷窃和卖淫。正是在这一方面,《小泥车》的作者暴露了自己的阶级立场。这个戏显然不是在宫廷或则贵族富豪的堂会中演出的,而是在市井上演的。因此,它的进步的民主性的思想中带有古代城市贫民思想的落后面以至反动性。

这剧的作者相传是首陀罗迦。在现有的传本的开头,照例介绍了作者,说他是优禅尼的王。这当然不会是事实。"首陀罗迦"的意思是出身于四大种姓的最低一级的首陀罗。这在一些小说和故事中常作为国王的名字,往往是表面称颂暗地讥笑的对象。这可能只是个传统习惯中安在这类假想国王身上的名字。从剧本内容看,这是一个奴隶制时代的小国城市的繁荣景象的内幕,里面是腐朽的统治接近崩溃时的气氛。它和优填王传说一样属于以优禅尼城为背景的一些作品之列,还可能是较早的一部。因此,这剧的最初出现可能是公元后不很久的时代。关于这剧的作者和时代至今还无定论。

这个剧本的形式上的特色是,角色很多,语言很杂,幕很多(十幕)。除序幕中的人不算,男角二十七个,女角七个,共三十四个,还有群众。语言用了多种多样的俗语,分量比梵语还多;全剧只有八个角色讲梵语,其中又只有两个是当时社会的上等人。十幕连演要占很长的时间。这些都说明它的产生是戏剧已经发展的时代,而它的连台演出是面对着市井的广大群众。一个在乡村游行演出或则当节日赛会临时演出的戏班子,大概不会把这样的大戏当做保留剧目的。一个宫廷或则贵族富豪家中养的戏班子,在堂会演出中也不会采用这样充满市井语言和人物的戏。很可能这是像古希腊那样由城市养活的专业剧团的戏,是演给城市中一般平民看的。本剧第三幕开头写那个穷商人和他的清客夜间听歌后归家时大发议论,这本身就说明了供城市居民享用的专业歌舞剧团和剧场的存在。

现在我们简略介绍一下剧的内容。

在照例的颂词和序幕之后，揭开了第一幕。

事情发生在穷婆罗门商人善施的门口的大街上。他和他的老朋友，也是依附他的婆罗门清客慈氏，悲叹穷困。他的家道中落了，但仍有名誉和身份；家中有妻有子，还有个丫环；这个清客也没有离开他。这时正是黄昏时分。国舅带着随从追赶妓女春军上场。春军躲进了善施家门，才得解围。她把首饰寄存下，说那些人追她就是为了这个。春军对善施是过去相识而有感情的。这一幕交代了主要人物和主要矛盾。每个人物的语言和动作都表明了不同的身份和性格。

第二幕是春军思念善施。恰好善施以前雇佣的一个按摩匠赌输了，还不了钱，被赌场老板追赶，逃到春军那儿。春军为了善施，替他还了钱。这个赌徒决心出家做和尚。这一幕描写了春军的性格和对情人的心情。

第三幕展开了一个附属的对照的矛盾，促进剧情的发展。一个穷婆罗门爱上了春军的丫环，为了弄钱给她赎身，当了小偷，在善施家偷去了春军寄存的首饰。善施失了首饰，只好用妻子的首饰赔偿，派慈氏送去还春军。这一幕表现善施的正直，顺带提及他的妻子的贤惠。

第四幕中，小偷用偷来的春军的首饰去为春军的丫环赎身，经丫环劝告，改做送还首饰。春军知道了真实情况，让这对情人成为眷属，而归功于善施。（她自己是政府的奴隶，而丫环是她私人的奴隶。）慈氏又拿首饰来赔偿春军。春军没有明言情况，也收下；为的是好送去还原主，再见情人。这一幕又是表现春军的性格。她的丫环说，春军说过，如果由得她做主的话，她要把所有的奴仆不要一文钱全放了。作者用释放奴婢表现这个妓女的性格，是很有意义的。

被认为跋娑剧本的《善施传》到此为止,只有爱情关系,显然还没有结束。

第五幕实际是一个方面的结束。风雨之夜,春军拿首饰送还善施。她住下了。作为爱情剧,已经告一段落。戏的前半收场。

第六幕起,迅速开展的情节转入政治斗争的主题。

第六幕:春军在善施家里,看见他的小儿子不要小泥车做玩具,而要金车。她便给他首饰买金车。这时春军对孩子承认自己是他父亲凭德行得来的奴隶,而丫环告诉孩子说,她是她的妈妈。孩子不信,说,妈妈怎么会有这上等首饰打扮?春军才哭着解下了首饰给孩子。这就是剧本取名的根据。春军出门坐车,误上了国舅的车子。逃狱的牧人却坐上了善施的车子。两车都去一个公共的花园,国舅和善施早已在花园里各自等候心上的人。

第七幕写善施和逃狱的牧人结交。善施在花园等候春军。车子来了,他发现车中是逃狱的牧人,便慷慨赠车,助他逃走。这幕很短,但很重要,在情节上是承上启下的关键,又是联系爱情与政治的枢纽。它写出了善施的政治立场与豪侠性格。对话不多,但话语切合各人身份并透露当时的不同心情,表现了成熟的技巧。

第八幕:春军赶到了花园,才发现等着车子的是国舅,不是善施。两人冲突。国舅把春军掐死,逃走。春军救过的按摩匠已经出家当了和尚,在园中看见她复活,把她带到庙里去躲避。

第九幕揭露在反动统治下的法庭不能主持公道。国舅诬告善施谋财害命,害死了春军。慈氏赶去,恰好在法庭上把春军给孩子的首饰掉下了。有了赃证,法官宣判,说善施是婆罗门,不能处死,只好驱逐出境。可是国王的旨意下来,判他死刑。

第十幕:法场。善施临刑时与妻子、儿子、朋友哭别。他得到群众的同情。春军随着和尚赶到了。同时,逃狱的牧人在乡间起义入城,杀了国王,自立为王,派那个曾经偷过善施的人(现在是他

的部下)前来,释放了无罪的善施,处罚了国舅,宣布春军为自由人。

从这个故事的简单提要可以看出,《小泥车》是有强烈的政治性的,而且在后半部发展到了高峰,竟写到牧人起义的胜利。这是除了黑天幼年故事以外,在古典文学中极稀有的对革命的好的反映。这也指出了剧本和民间传说的关系。

这剧本对婆罗门是很不敬的。婆罗门被描写为商人、小偷、帮闲。多数人说俗语,可是一个赌徒,甚至妓院中的龟奴,却满嘴梵语。这说明剧本不出于守旧的婆罗门文人之手,也没有经过他们的大修改。我们可以相信,尽管它被当做古典戏剧传下来,其实是市井演出的以俗语为主的民间剧本。

第二节 同情被压迫者的思想和现实主义的艺术

《小泥车》在古代社会中的进步意义是显著的。它虽然描写了恋爱故事,却同政治斗争联系起来。它虽然有城市贫民的局限性和落后面,却站在被压迫的人民一方面,并且直接反映了而且赞扬了人民推翻暴君的革命。

这是一个爱憎分明的剧本。它对穷人和社会底层的受压迫者表示无限的同情,称赞他们的正直和互助,而对革命领导人的牧人持尊重的态度。对国王、国舅那样有权势的人,它作了正面攻击和暴露。它把奸刁、凶狠、贪婪而又愚蠢的国舅当做恶人的典型,对他发泄露骨的仇恨,充分刻划了这种仗势行凶的统治阶级人物的丑恶面貌。它写出受迫害的人在人民中间得到广泛的同情,而罪恶的国舅则是完全孤立的,连他的随从都反对他。在第八幕里,他的帮闲见他行凶犯罪,便逃到牧人的起义军里去了。在第十幕里,

他的赶车的奴隶出首告发他。连法官也憎恶他而无能为力。这样如实区别社会各阶级人物的善恶,保持坚定的受压迫者的立场,并且歌颂人民大众的反抗斗争和胜利,写出人心趋向和起义队伍的逐步扩大,处处都表明作者不但熟悉城市人民生活,而且是以下层人民的眼光来分析社会人物的。这和那些以王子、公主、官僚、富商为主要人物的,或则模糊阶级特性的作品,有着根本的区别。

这剧的作者的进步思想还表现在他不只是看见个别人物的罪恶,而且还能深入见到其社会的原因。在第八幕中,当春军复活时,和尚问她:“这是怎么回事?”春军回答说:“当妓女的就是这样。”在第十幕中,刽子手说:“虽然我们出生在贱民的家族,我们却不是贱民。那些迫害善良的人的罪人才是贱民。”当国舅的奴隶由被禁的楼上逃出来,到法场上说明真相辩明冤枉时,国舅却说他是偷了东西,被打,被关,才出来控告主人的。刽子手竟相信了国舅的话。这个仗义的奴隶叹道:“当奴隶的就是这样,讲了真话,也不能使人相信。”在这一类地方,作者都是借角色的嘴说出他的描写是一种典型概括,表明他不是为个别人说话,而是以这些人代表社会上和他们同地位、同身份、同命运的人。他确知所写的不是偶然的例外,而是社会下层人物的共同处境。在整个剧中,他把正直善良的人放在最受压迫的妓女、小偷、奴隶一边,这正反映他对整个社会的看法。当然他不可能认识当时整个的社会制度是罪恶的根源。牧人推翻了国王后自己仍然要做国王。这是时代给他的局限。

作者对妇女的态度是同情的,但是也有很大的局限性。他尊重妇女的人格,不把她们看做男子的玩物。他在一个妓女身上描绘出各种善良品质:轻财,重德,仗义释放婢女,反抗强暴而不屈,对爱情坚贞等等。他笔下的丫环也是聪明而正直的。他写的善施的妻子是一个肯为丈夫牺牲一切,从舍财一直到自焚殉夫的古代

所谓贤妻。连妓院的鸨母在剧中也不过是个普通老太婆，并不反对她养的妓女结交穷人。只在第四幕中，小偷因误会而怪情人时骂了一些女子水性杨花的话。在那样的社会里，作者能这样尊重妇女，已经是很难得的进步了。可是他决不能超出时代限制，最多不过是要求妇女做一味服从丈夫的所谓好妻子。

《小泥车》里写的爱情也具有特点。古典文学中写的恋爱大多数是一见钟情，男子只见到女子的美貌，女子往往是被动的，或则爱上了男子的模模糊糊的什么高贵之处。这剧本却提出了一个意见。作者把对美貌的迷恋归在贪财好色行凶作恶的国舅身上。在写爱情时提出了金钱还是德行为重的问题，而断然否定了金钱这个因素。善施和春军的恋爱是彼此敬慕对方的品德（作者所谓高贵品德不过是疏财仗义）。这是作者在剧本一开头就着重抒写的慨叹贫穷和世态炎凉的思想的另一个方面。把爱情的条件定为本人的德行，而否定美貌和金钱，这 当然是作者的进步之处。但是他所了解的具体德行不超出城市贫民的理想，而他的关于坚贞爱情的要求也只限于对女子，并不责备有妻有子还找妓女讲恋爱的男子。看来当时社会还没有成熟到使作家提出进一步意见的程度。另一方面，作者写的爱情中，女的比男的更为主动。他从爱情方面写出了女子的坚强性格，这也是一个优点。

《小泥车》的艺术手法是古典戏剧中的一个高峰。它的主要倾向无疑是现实主义的。作者对于生活非常熟悉。全剧涉及城市生活的许多方面，塑造了许多不同人物。生活现实是作者表现的主要方面，戏剧充满了矛盾冲突，有着丰富的行动。它主要不是仗诗词和对白表现文才。这同后来的许多文人剧本有着很大的差异。作者虽然直接取材于现实生活（尽管创作和演出的当时可能当做假托的古代传说），但又不是客观的自然主义的描写，而是坚持着一定的观点，公开表明自己的爱憎，提出具体的意见，而且还将人

物作了某种程度的理想化。因此,这个剧本基本上是现实主义的,但仍具有浪漫主义的倾向,而不是只以暴露批判为目的。作者塑造的人物是有典型性的,是一定社会阶层中一定人物的代表,他所处理的社会矛盾是有阶级的矛盾,多少反映了现实的本质。他使观众和读者通过国舅、穷商人、善良妓女、牧人、清客、法官、主妇、丫环、小偷、赌徒等人看到社会上各种不同阶级性格的矛盾和冲突。作者通过人物活动反映整个城市社会的面貌。他不是只求激动观众的感情,而是力图引起他们的思索。因此剧中诗句也有很多格言谚语式的诊断。显然作者的意图是根据自己的观点,把所见到的形形色色社会现象努力概括起来,以宣传自己对于社会的主张。从这一方面说,他的艺术成就就不只是在艺术手法和戏剧技术方面,而且也在创作思想方面。这在古典文学中比许多其他作家都更为卓越。

《小泥车》里的重要人物几乎个个都是具有鲜明性格的。这些人物的行为和言语都标明他的社会地位和思想感情。一般化的爱情滥调几乎没有。对白不能移到别处去。作者之所以能达到这样的水平,首先自然是出于对生活的熟悉和深刻认识,其次也由于他善于使人物在矛盾中表现自己的性格,这归根结底仍然是熟悉社会生活的结果。作者若不是同市井人物朝夕相处,并且进行冷静客观而又有爱有憎的分析,他决不能凭想象的材料来运用这种方法。只有在生活实践中,作者才能抓住这种或那种社会矛盾而看到人们性格在矛盾中更为突出。主角几乎在每一次出现时都陷于某种矛盾的困境,这时他的心情的表白和行为方向就明白告诉人,他是怎样一个人以及他为什么会这样行动。像春军和善施为首饰引起纠纷和处理困难时的考虑与态度,像春军在对待国舅和善施以及善施的孩子、自己的丫环等等不同性质的矛盾中的态度,凭三言两语和简单动作,就表现了角色自己思想上站在那一边,给自己

定下了什么要求和标准。这样,作者就把从实践中观察来的结果,经过抽象概括,又还原为实践的行动,而把它放在矛盾的焦点上使之突出。这种手法我们在史诗里已经见到,在古典文学的优秀作品中,它又有了发展。可是矛盾必须是现实可能的矛盾而人物的对待矛盾必须一贯遵循自己的社会阶级特性,否则就会不自然或则一般化。这是作者对社会各阶级生活的知识和理解的考验。优秀的古典作家也不能处处胜利地通过这些考验,而往往乞灵于陈词滥调。《小泥车》的特点便在于有很多地方,作者依仗对生活的熟悉完成了用不多笔触突出典型性格的任务。当然,作者过于喜欢市井人物,以致往往露出不健康的,在当时也是落后的倾向。这是他的阶级局限。同时,现有的传本并不是未经改窜的原作,因而更不免时时出些毛病,有些 未必都归于原作者。我们只能把它放在历史地位上加以称赞,还必须指出,其中的思想以及许多话在今天都是我们所不能接受的。

这个剧本的语言一般是朴素明白的。梵语和俗语相去也不很远。只有个别地方用了很不好的堆砌文体(突出的例是第四幕中的描写妓院内八大院落,但这大段不见于"跋娑"的《善施传》,可能是后人所加)。诗句多是清新的,往往带些格言意味,这正是印度古诗的特色。不少的构思和构词曾在古典文学中再现,长期为人传诵。剧的语言特点还在于俗语的大量应用。作者的俗语差别之多,在古典戏剧中占了首位。他不是炫才,而是为了表现各种人物的阶层特有色彩。当人们对俗语的反应像现在我们对方言这样敏锐时,这种处理方法必然产生 很好的戏剧效果。这决不是后来文人根据语法写俗语所能达到的;而且那些文人也没有这种需要,因为他们的剧中没有这么多各色各样的城市下层人物。

至于情节处理,结构安排等等方面,作为古典剧中的较早作品,《小泥车》也是有成就的。我们对它的产生年代的演出情况知

识很少,因而不能对它作恰当的判断。不过可以推测,这样热闹的戏的舞台效果当时一定不坏。因为这不是文人的书斋剧本。所以处理中可能有不少处是依据当时的演出条件的,而且现有剧本还可能在流传中有所改动(例如前后松懈紧凑的不同)。

首陀罗迦的《小泥车》是古代印度文学遗产中的一件瑕不掩瑜的瑰宝。它以走在自己时代前面的思想和艺术向我们揭露了当时社会的一个侧面,将永在古书堆里放射光辉而为我们所珍视。

第七章　诗人和戏剧家迦梨陀娑

第一节　杰出的语言艺术大师

迦梨陀娑是印度梵语古典文学中获得世界声名的大诗人。最早把他介绍到印度国外的是我国的藏语译本《云使》。18 世纪末年起，西方梵语学者介绍和翻译了他的作品。他的戏剧《沙恭达罗》和抒情诗《云使》曾经得到欧洲浪漫主义诗人的欣赏。到了 1956 年，有些国家还把他作为世界文化名人，举行过他的一千五百周年纪念。当时我国首都上演了他的剧本《沙恭达罗》，很受观众欢迎。

在古代印度，迦梨陀娑已经有很高的地位和很大的影响。算在迦梨陀娑这个名字下面的作品竟有二十部甚至四十部之多，不过其中多数都不是这位诗人的作品，真正属于他的只有几部。他的这几部诗和剧千百年来一直是印度读书人学习梵语的必读之书。他的大量的清新的譬喻历来为文学评论家和一般读者所赞赏。他的作品是古今公认的梵语古典文学的高峰。

关于迦梨陀娑的年代至今还没有最后结论。现在较多的人认为他是公元后 3 至 5 世纪的人。他在作品中提到匈奴人被驱逐，称赞优禅尼城的繁荣和优填王传说的流行，又举出了前辈戏剧作家跋娑等三个名字，可见他生活于古典文学兴励起来的时期，也可以说，他生活于印度从奴隶制过渡到封建后相对的稳定时代的风光。很可能“跋娑”十三剧中的《惊梦记》第一幕第三诗所说的“用

命令变郊区森林为聚落”(“聚落”这个词原是指村社组织或镇市，此时也可能已转变为初期的封建庄园)的过程正在进行中。迦梨陀娑的作品中表现的对城乡的看法是，一方面羡慕城市的奢华，一方面又赞扬乡村的宁静。他所理想的是两者兼备，于是苦行者兼舞神湿婆和财神俱比罗相邻而住的仙山成了他所向往的胜境。

现在一般认为他的作品共有七部：三部是戏剧，其中有一部有人以为不是他所作。两部是长篇叙事诗，其中一部没有结尾，另一部的后面大部分被认为别人续作。一部是长篇抒情诗。一部是抒情小诗集，这也还有人怀疑，以为不是他的手笔。这些作品的思想和风格大体上是统一的。

迦梨陀娑在作品里不肯着重描写现实的社会斗争，而大力渲染他的理想境界；不过他并不是逃避现实追求幻想，而仍然反映了重要的社会矛盾，有着进步的倾向。他的主要作品中的主题也包孕着阶级斗争，可是他没有写激烈斗争一方面，往往只在紧要关头上轻轻一点，就连忙转过身去为刚刚触犯到的统治阶级回护。他喜欢赞扬自己的理想人物而不好批评指责社会或发泄不满情绪。他一再着重描写夫妇生离死别的无限哀伤。他既不像《小泥车》作者那样爱憎分明，直接暴露现实，向统治者挑战；又不像伐致呵利那样满腹牢骚，讥弹时世。他是歌颂多而批评少，抒情多而议论少，想象多而揭露少，因此是很难一下子抓出主导思想的一个诗人。不过，若就当时的阶级矛盾作具体分析，看他的歌颂的对象、感情的特征、想象的依据以及所透露的社会矛盾的性质和解决的方向，我们仍然可以发现他的思想特点。

假如关于迦梨陀娑的身世的可信资料能保存下来，能给他的作品排一排时代，我们的分析工作要容易得多。可是古代印度只留下一些后人关于他的传说。例如说他本是愚人(樵夫或木匠?)，因拜迦梨女神(时母)而得智慧(所以名叫迦梨陀娑，即“迦梨的奴

仆"),成为健日王宫廷"九宝"之一,最后在国外死于一妓女之手等等。这些都是很晚才有的不可追究的想象之谈,不能当做根据。像对待许多印度古典作家一样,我们唯一的根据只是他的作品。

从他的作品看来,我们可以概括地说:迦梨陀娑有民主性的进步思想和很高的艺术成就。他在表达思想感情上长于宛转含蓄,往往留有余不尽之意。用我国古代文学评论的话来说,他的作品正是用情则"乐而不淫,哀而不伤",用意则"温柔敦厚",用词则"清新俊逸"。梵语在他的笔下充分发挥了作为文学语言的表达能力,词与义结合得很好,音乐性很强,而还没有陷入形式主义的文字游戏泥沼。他确是一位语言艺术大师,不愧为梵语古典文学作家的杰出代表。

第二节 垂为典范的诗篇

我们先从梨陀娑的诗分析起。

迦梨陀娑的诗共有四部:长诗《罗怙世系》和《鸠摩罗出世》、长篇抒情诗《云使》、抒情小诗集《时令之环》(或译《六季杂咏》)。

《罗怙世系》全面发展了《罗摩衍那》创始的古典诗的技巧,场面繁多,词义和谐,用语自然而富于音乐感,历来是古典诗的范本,印度传统学习梵语的基础读物。

《罗怙世系》的内容是以罗摩传为中心,可是跟《罗摩衍那》大有不同,里面装进了罗摩的祖先和后代的故事。通行本共一千五百七十九节诗,分为十九章,并没有结束。因此有人以为这是迦梨陀娑的最后作品,由于作者去世而未能完篇。但这只是一种推测。从内容看来,全诗已近尾声,最后一个皇帝是全诗中唯一荒淫无道的君王,现在写到他的死,以后如何下笔?所以还有两种可能:或

是因有违碍而搁笔,或是因终篇有违碍而不传。如不能发现新资料,将无法判断。

罗怙是罗摩的曾祖父,全诗用他做罗摩家族的代表,而实际是从罗怙的父亲叙起。在罗摩以后,作者又写了他的儿子和子孙后代。事迹的依据是传说而不是历史,作者充分驰骋自己的想象力和文才。

全诗内容可以依照一个流行的14世纪注释中所列的每章标题列举如下:一、访师;二、赐恩;三、即位;四、征伐;五、应征;六、中选;七、成婚;八、悼亡;九、行猎;十、下凡;十一、结缡;十二、诛暴;十三、凯旋;十四、休妻;十五、升天;十六、得妇;十七、王政;十八、世系;十九、宴乐。这里面第一章和第二章写罗摩的高祖父求子的故事;第三章到第四章写罗怙;第五章到第八章写罗怙的儿子,也就是罗摩的祖父;第九章写罗摩的父亲十车王;第十章到第十五章是罗摩传,等于《罗摩衍那》的故事提要;第十六章和第十七章写罗摩的儿子;末两章写他的后代。

一眼就可以看出,《罗摩衍那》的提要不过占了七章,其中有一章还写他的父亲,所以并不等于罗摩传。迦梨陀娑把史诗改编成了帝王世纪,不过和往世书中记载又有不同。诗人写王族统治者,却没有把政治当做中心。他歌颂了古代帝王,但多数是按照自己的要求改造过了的理想人物。头两章写的帝王,除了比较空泛的赞语以外,是称道他为保护所牧的神牛而作自我牺牲。第三章写罗怙的童年和对天神因陀罗的斗争。第四章写他四方征讨,攻无不克,成为皇帝,可是到末尾他竟布施尽了自己的财产,变成一无所有的穷人,在第五章开头还写他急得要去抢劫财神。罗怙的儿子的生平事迹是:参加一次公主选婿大典,应征中选,又经过一场恶战才实现美满良缘,后来忽然天上落下花朵把王后打死了,于是痛哭哀悼。罗摩的一生与史诗所述相同,但着重写了凯旋途中的

风景和休妻重圆的情义。罗摩的儿子的勋业只是迁回故都和得到龙王的妹妹为妻。在第十六章里,诗人大力写了荒芜的旧京城的景象,这当然是当时现实存在的情况。最后一章写的是一个贪图后宫享乐的昏君。就全诗看来,作者并不重视帝王应有的赫赫功勋,却喜欢描写夫妇情谊,把王者美化为多情公子。人物的身份是政治首脑,写他们的这部作品却不是政治诗篇。

这部诗里单纯歌颂帝王美德的诗句多半是一般的浮泛文词。第一章的第五颂到第三十颂,第十七章的第三十一颂到第七十九颂,连篇累牍地颂圣。尽管词藻美丽,却很少具体内容。其中有些诗句多少显出了作者的理想。例如第一章第七颂说那些古代名王是:

积财只为行布施,
为说真理谨言词,
征伐只为求名誉,
娶妻不过为生子。

第十八颂的想法竟是纳税人对统治者要求一本万利的口气。

只为人生获福利,
圣主才将赋税收,
好似太阳吸取水,
还将千倍洒从头。

在第二十六颂中诗人想到帝王和天神也是互相交易,彼此以所得财富互助来巩固统治:

王挤地牛为祭祀，
神挤天牛为食粮，
彼此财富得交换，
分掌人间与天上。

第十七章的第六十四颂称赞在那位国王治下是：

商旅自由行各地，
江河宛若小池塘。
森林一似园林好，
山野犹如家宅旁。

除这类诗句外，在第二章中诗人形象地表达了自己的理想统治者。当罗摩的高祖父来到家族的老师极裕仙人的道院中求子时，仙人说他无子是因为得罪了神牛，叫他去服侍神牛的女儿。于是国王一变而为牧人，随牛进了森林。有一天忽然出现了一头狮子要吃牛。国王正想斗狮救牛时，那狮子忽发人言，说他是大自在天的仆人，受惩罚化做了狮子。他用法力制住了国王。国王只好以自己代替牛，求他放了神牛。于是两人进行一场辩论。狮子劝他不要牺牲自己国王之尊去救一头牛。国王坚持自己的建议。他说的理由中有一条是："刹帝利(王族，武士)这个称号在人间是高贵的，它的词源就是保护〔众生〕免受祸害，如果行为与此相反，那么，国家还算得了什么，有了污点的生命又算得了什么？"(第五十三颂)照例，最后出现喜剧性的结局，原来这场横祸只是神牛对国王的试探。因为国王坚持保护牛，牛赐了他一个儿子，就是罗怙。这是史诗、往世书中没有的故事，可能出于民间传说或诗人的创造。舍身饲虎是佛教堂讲的德行。但是诗人不是宣传佛教的不抵

抗，而解释为受到对方法力控制无法抵抗。诗人突出写了这个故事，作为所写的第一个名王的唯一业绩，而且是罗怙降生的前因。这是诗人对统治者提出的要求，是奴隶社会中自由人和村社对执掌武力征收赋税的帝王的要求，要他们宁可牺牲自己，也要执行保护的责任（即所谓正法）。牛这个词又是大地的同义语，在第三颂中诗人明白说，国王保护牛"好像是保护以四海为乳房的化为牛形的大地"。

这样的带有民主性的思想应当算做诗人的进步思想的一方面。

他的进步思想的另一方面在第三章写人对神斗争中显露了出来。这一章描写罗怙由小孩子长成青年，立为太子，举行马祭，可是天神因陀罗出来阻挠，偷去了他的马。青年罗怙责备了天神，并向他挑战。这次人神大战中，双方都负了伤，罗怙坚持战斗，因陀罗胜不了这个青年，最后只得使用雷杵（金刚杵）把他打倒。可是出乎意外地罗怙竟又站了起来，还要继续作战。天神这时答应他，祭祀算是圆满了，可是马不能还他。这是个妥协的结局，不过诗人还说明了青年罗怙对此是并不满意的（第六十七颂）。诗人以这个故事绘出了罗怙的英雄形象。第四章写他东西南北的征讨以至西胜波斯，北震匈奴。第五章写他布施尽了财产以后，竟要去征伐财神，为的是得钱给一个青年修道人做毕业酬师的学费，以致财神害怕得自动送了钱来。这些都无非是描绘罗怙的勇敢而又慷慨。不过，关于他对天神作战的描写更表现诗人思想中的杰出之处。

在来侵犯的极强大的敌人面前毫不畏惧，倒下去仍然要再起来战斗，而对妥协结局不满，这应该算做诗人的进步思想的又一个方面。

这个思想在第七章中又重现了。这是写罗怙的儿子。他去参加选婿大典，得到了公主。结婚后回国途中，那些没有中选的其他

国的王子联合起来攻打他。这个青年同他的父亲一样勇敢,孤军在优势敌人的包围下英勇战斗。他在全军溃败后用法宝才得到了胜利。这个战争场面描写得较为逼真,说明作者有一些军事知识。值得注意的是他写这个青年英雄坚决抵抗无理进犯的优势敌人的勇敢。特别是当全军被敌人打败已经四散时,他剩下一人还向敌人进攻,陷入重围,并没有后退认输。诗人在这里创作了一个警句(第五十五颂):

敌人虽击全军溃,
勇士依然冲向前,
一任风吹烟四散,
干柴犹在火必燃。

这是诗人才华的一个很好的表现。这诗句到今天还是很有意义的。不论反动派怎样猖狂,革命怎样遭受挫折,革命者永远要对敌人战斗,只要有受压迫的人民,就一定会爆发革命。当然诗人不曾意识到革命,但由此可见,迦梨陀娑也写下了富有战斗精神的警句,并不是玩弄风花雪月的诗人,眼中只有爱情和风景。

这样顽强斗争的精神,迦梨陀娑在他的长诗《鸠摩罗出世》里,用另一种方式表现了出来。

《鸠摩罗出世》的通行本有十七章,共一千零九十六节诗。但是一般只认前七章是原作,共只有五百二十二节诗。“鸠摩罗”的意思是童子,这是大自在天湿婆和雪山神女乌玛所生的儿子。他是天神中的天军元帅。这篇长诗便是写他的出生和战胜魔王的经过。可是前七章只写他的父母的恋爱和结婚,因而与题目不符合。虽然前七章本身是个完整的故事,可是只说到这次结婚的目的,却没有说到目的的实现,所以一般以为后人续作十章才完成全诗。

究竟是迦梨陀娑根本没有写后十章,还是写了而遗失了,或则还有其他情况,现在不能断定。

《罗怙世系》的人物是帝王,《鸠摩罗出世》的人物是神仙。前者里面有许多歌颂帝王的诗句,后者(只指前七章)也有一些颂神诗句,但是两诗都不是以歌功颂德为主题思想。《鸠摩罗出世》尤其明显,连开篇照例的颂神诗句都没有。诗人在《罗怙世系》中描写的人物的身份是人间统治者,他在《鸠摩罗出世》中所描写的是天上统治者,可是在诗人的笔下,这些人物都理想化了,而这理想的主要方面就是要使贵族和神仙化为平民,也就是当时社会中的上层风流人物。

《鸠摩罗出世》的故事是往世书型的神话。一个魔王扰害了天上和人间,天神需要有一个元帅制服他。这位战将必须毁灭之神湿婆生出来,而他此时正在雪山修道。因此雪山的女儿乌玛必须设法同他成婚,生下一个新的大神,战胜魔王。这位天神降生的故事现在的两部史诗中都有,可是没有说那一对神仙的恋爱。马鸣的《佛所行赞》第十三品里用了这个典故,可是仿佛爱神(魔)帮助乌玛用箭射湿婆成功了。这与迦梨陀娑写的恰好相反。马鸣说的是:"曾为雪山女,射魔醯首罗(大自在天),能令其心变,而不动菩萨。"(原文是第十六颂,比汉译还多一个疑问句。)

如果迦梨陀娑所创作的只是前七章,只写了战神降生的序曲,那就是他完全换过了这个故事的主题。他写的这七章的流行注释(14世纪的)中的标题是:一、雪山生女;二、梵天为证;三、爱神遭焚;四、神妇哭夫;五、苦行成就;六、神女定亲;七、神女出嫁。一些写本到此为止。也有的还包括第八章,这一章也有人认为还是原作。这章的标题是:神女行乐。

这七章中,第六章、第七章是完全照人间婚姻程序描写的神仙婚礼。前五章中第二章是众神向大梵天报告恶魔的祸害,大梵天

告诉他们解救的道路。这里面有不少颂神诗句,也反映了作者的政治见解。诗人施展创造才能的是其余四章。第一章表现了古典诗歌的共同特色。一连十六节诗描绘雪山(喜马拉雅),然后是雪山夫妇生子又生女,这女儿正是湿婆的前妻投胎再世。接着写雪山女的儿时、童年、青春。从第三十二节到第四十九节细写雪山女的美貌。雪山知道女儿应嫁湿婆,可是不便启齿,于是派女儿去侍候大神。这时湿婆正在修炼苦行。自从前妻因父亲看不起丈夫愤而自焚之后,湿婆便不再娶而独身了。他收下雪山女侍候自己,没有考虑身旁美女和苦行的矛盾,诗人说是因为"有能使心乱的原因在前而心不乱者才是坚定的人"(第一章第五十九节)。可是变化终于来了。第二章写众神定议之后,第三章便写爱神奉天神之命,约春神为伴,来帮助乌玛引诱湿婆。第二十四节到第三十四节写雪山春景。修道的仙人们在这迷人的春光下都很难定下心去。接着出现一个紧张的场面。湿婆和乌玛相见。爱神弯弓搭箭要射。湿婆一阵心动,发现了原因,睁开额上第三只眼睛,眼中怒火把爱神烧成灰烬(从此他叫做"无形")。第四章是爱神的妻子哭夫。这和《罗怙世系》第八章中的哭妻的诗正是同一格调。在第五章里矛盾得到了解决。解决的途径是乌玛以苦行对苦行。她也修炼苦行,坚持要达到目的。湿婆化装前来探问。他鄙薄大神引起乌玛愤怒,于是见了她的真心,大神最后说:"我从今天起成了你的奴仆,被你的苦行买去了"(第八十六节)。

从这七章诗看来,作者的思想是具有和一般古典诗不同的独特倾向的。不论里面有多少颂神诗句,他所着重描写的中心却是入世和出世的矛盾,而入世的现实生活战胜了出世的逃避现实的空想。诗人的这种肯定现实生活的态度,比较宗教的脱离现实和禁欲主义自然是进步的。不过他所肯定的现实生活却不是有价值的。他宣扬的美好生活无非是享乐,甚至是纵欲。这当然不是反

映劳动人民的生活理想。

诗人在这七章诗里提出了他对婚姻的理想。他把神仙当做了人间的模范,正因为当时的人世婚姻并不如他的理想。首先,他在第五章第七十二节诗里说湿婆"身体长得不好看(三只眼),出身不可知,穷得光着身子,选婿所要求的条件在他身上一点也没有"。显然他对当时以美貌、家族、财产作婚姻条件是不满意的。其次,他要求夫妇彼此都从一而终,这又是和当时的多妻制相矛盾的。这种思想在他的戏剧中没有坚持,但是在诗里却很强调。《罗怙世系》第八章里写那个悼亡的丈夫坚守了八年,靠亡妻遗像和梦中相见安慰,到儿子长大后,便绝食殉妻。《鸠摩罗出世》里也写湿婆是在为前妻守节,而再娶的后妻又正是前妻转世。爱神的妻子没有殉夫只为天神告诉她将再团圆。又其次是他重视婚姻当事者本人的努力。不论是选婿大典也好,说媒成亲也好,本来都不需要双方本人的长期接触。他却在这诗中强调了乌玛的成功是由于本人以苦行争取。湿婆的允婚不是因为她美貌,而是因为见到她和自己一样苦行,为她的坚强的意志所征服,结果是答应做她的"奴仆"。作者笔下的这位神仙和他所写的另一些国王是很不相同的。他写的这一对神仙眷属既不是一见钟情,也没有两地相思。从父命、尊大神、生子降魔除害就是目的,坚决不移的意志和刻苦修行,认识对方的真心要求,这就是过程和条件。诗人所写的爱情在当时条件下确实是有些超尘脱俗的。只有第六章和第七章是化凡世为仙境,可疑的第八章才渲染情欲。

《罗怙世系》中的人对神斗争的思想在这里成了主题,却出现为另外的形象。不是动武,而是斗意志,可是代表入世的雪山女终于征服了代表出世的大神。

《罗怙世系》中的帝王要保护众生的思想,在这里成为背景,可是也有所不同。那里强调了舍己救人,这里强调了为民除害。第

二章第四十颂说:

如此小心勤事奉,
谁知三界仍遭殃;
恶人唯有迎头击,
岂可低头求灭亡?

接下去就是一连十一颂宣布恶魔的罪状。他俘虏了仙女,让她们流着眼泪为他挥扇催眠。他挖了仙山来修自己花园中的假山他抛弃恒河(水利)不顾,却兴修了养莲花供游乐的水池。他扰害了交通,使天神的仙车都不敢在道路上行走。他抢夺天神应有的东西,而大家无法应付。这些罪状假托天上,实际指的是人间。这显然是诗人对当时统治者(没落的奴隶主或新兴的封建主)的控诉。由此,诗人借天神之口说出了一个能用武力消除恶魔的保护者的重要,要他把失去的光荣和财富像被俘女奴一样夺回来(第五十二颂)。诗人对愿望的实现是乐观的,全诗就是证明他所说的,"谁能阻碍坚决要达到目的的意志?谁能阻拦水的向下流?"(第五章第五颂)

诗人在这两部诗里都大力描写了夫妇死别的痛苦,在长篇抒情诗《云使》中,他又着重写了生离的悲伤。这篇诗共有一百十五节(有的本子还多一些节,被认为后人所作),是梵语古典文学中一个杰作。古代模仿的,补作的(在原诗中插进许多新诗句,这个作法唐朝义净曾经提到过,见《南海寄归内法传》三十二),现在还有留存,可见其影响不小。(我国有藏语古译和汉语新译。)

《云使》写一个被谪到南方山中的药叉(财神俱比罗的奴仆)想念妻子,托向北去的空中的雨云带信。前半描写药叉托云带信时,想象云经过的道路,后半是药叉描写雪山上财神居住的城市和自

己的家庭，想象妻子的忧伤，托云叙述自己的相思，并且安慰妻子说不久就可以团圆。

这篇缠绵悱恻的抒情诗把两部长诗中写过的悼亡化为相思而大加渲染。在艺术的成就上，这是同类古典诗歌中的一个高峰。许多写相思的诗只是陈词滥调，而在这里却看得出不少出发于生活的新鲜的想象。诗体用了长达六十八音一诗节（分四句读，句中还有停顿）的格律，表现雨云的缓缓行进。在技巧上它也有创造性，突出显示了古典诗体的优点。在修词的技巧方面可以一节为例：

他为噩运阻隔在远方，怀着心心相印的愿望；
他只有凭清癯消瘦，凄怆悲痛，频频叹息，
热泪纵横和焦灼不安来配你的瘦弱可怜，
凄凉伤戚，长吁短叹，珠泪盈眶和满怀焦急。（102）

和这节同样为人传诵的表现诗人技巧的诗节如：

我用红垩在岩石上画出你由爱生嗔，
又想把自己画在你面前匍匐求情，
顿时汹涌的泪水模糊了我的眼睛，
在画图中残忍的命运也不让你我亲近。（105）

可是命运并不是一成不变的：

什么人会单单享福？什么人会仅仅受苦？
人的情况是忽升忽降，恰如旋转的车轮。（109）

作者正像在别的作品中一样,始终是对生活持乐观态度的。

《云使》和作者其他作品中描写生离死别相思的篇章,就本身说,思想方面并没有特别高超之处,现在看来只能算古典诗中艺术技巧成熟的无害作品(其中当然还是少不了现在我们看来是不健康的思想和感情)。可是作者写的不是无缘无故超乎一切的爱情,他指出的生离死别的原因又总是来自更高的外力。《云使》的背景是奴仆被主人贬谪。诗人用药叉的口气对云说:

有你在,谁还能遗忘伤远别的妻子?
除非他也是像我一样隶属于他人。(8)

罗怙的儿子所哭的爱妻是天上落花打死的。为妻子所痛悼的爱神是大神的怒火烧死的。他在两个剧本中所写的夫妇分离,也是一由仙人诅咒,一由天上宫廷和大神禁区的惩罚。把这些综合在一起,我们可以看出,诗人虽然没有发泄怨恨和愤怒,却也不是毫未意识到痛苦的来源。他抒写的幽怨之情都遥遥指着上层有权势的压迫阶级,他代表的是幸福受到统治者破坏的阶层中的人。迦梨陀娑的这一类诗章,正像苏东坡《赤壁赋》中写的洞箫一样,"如怨如慕,如泣如诉",结果是"泣孤舟之嫠妇";像白香山《琵琶行》中写的"夜深忽梦少年事,梦啼妆泪红阑干",想念当年的"今年欢笑忽明年,秋月春风等闲度"。白、苏的诗文是迁谪的官僚的心情。迦梨陀娑是否做了官,我们不知道,可能情况很不相同;但是他的诗暗含着具体的社会背景,决不是无谓而发,也不是只为描绘资产阶级文人所宣扬的所谓"永恒的文学主题"的爱情,这是无可怀疑的。

署名迦梨陀娑而有人怀疑的一个诗集《时令之环》(六季杂咏),是组诗形式,分六组描绘六季景物和男女欢爱的心情,是属于

所谓艳情诗一类的。从夏季起,经过雨季、秋季、霜季、寒季,到春季止,收罗较多的本子有一百五十八首诗。前三季中写自然界的较多,后三季中写男女恋情的较多。看来这是一些无聊的诗,似乎没有什么内容;其实它也含有社会意义,不是只反映古代城市中贵族的荒淫。例如写夏季的一组中大多数写景物,包括了孔雀不吃蛇,狮不打象,象不怕狮,蛇不吃蛙,象、牛、狮成为朋友,共同去找水等等,透露了诗人所幻想的和平宁静的自然界,与强凌弱的现实人世恰恰相反。值得注意的是其中有近十首直接写到游子思妇互相怀念的诗。写雨季的有三首说雨云激动在外地的游子思念妻子,和《云使》情调相合。这不是贵族富豪享乐的心情,而是远出贸易的商贩所常有的。《本生经》和《故事海》说到的商旅队远行正是这种思想感情的社会背景。可能这一个诗集中一部分原是迦梨陀娑的作品,后来又为人窜进了许多类似的诗。

迦梨陀娑首先是个诗人,从他的诗里已经可以看出他的精神面貌;但是为了全面了解他,我们还必须再考察他的戏剧。

第三节 诗情洋溢的戏剧

迦梨陀娑的三个剧本都是和宫廷有关的。表面上三个剧又都是以爱情为主题。男主角是帝王,而女主角是剧的中心人物,剧名标出了她们的名字。

《摩罗维迦和火友王》(或简称《摩罗维迦》)是个五幕剧。其中包括的诗最少,只有九十六节。现代梵语学者大多认为这是三个剧中水平最低的一个,有人以为不是迦梨陀娑所作,有人以为这是他的早年作品。

序幕中,戏班主人和他的助手照例进行引出剧情的对话。助

手问为什么不演著名的跋娑等三人的剧本，而演出现代诗人迦梨陀娑的。戏班主人说：

诗不是古的就全好，
也不是新的都可鄙，
智者由考察定去取，
愚夫才随人定主意。

可见这剧是作者还未成名时的作品。《罗怙世系》开头第十节诗要求智者考查他的诗，说“黄金经火炼，才辨真与伪”，与此语气相仿，用意却不完全相同。

这个剧属于写宫廷艳事的一类。国王爱上一宫娥，后妃嫉妒，宫廷丑角用计帮助国王，最后发现这宫娥原来是公主，于是大团圆。这一类型的故事，除了暴露荒淫无耻的统治者的后宫丑史以外，没有什么意义。国王的所谓爱情是花花太岁的玩弄女性，而女方则是按照《欲经》之类规定的相思病公式去爱慕国王。作者对这样的情节津津乐道，我们现在看来常感到味同嚼蜡。

这个剧的背景却是政治性的。当火友王在后宫昏天黑地同女人胡闹的时候，他的国家正在打着仗。摩罗维迦公主的哥哥被敌人俘虏了。大臣携带公主和自己的妹妹前来投奔，中途遇盗，大臣战死，二女失散，结果都到了火友王的宫中。大臣的妹妹成了出家人。公主被人送来做了女奴。两人一直不说明身份和自己的遇难。直到第五幕中，火友王一方打了胜仗，掠来两个歌伎，她们原是公主的侍女，这时才认出真相。大臣的妹妹解释说，因为公主命中要作一年女奴，所以她不说破。我们把这个剧跟作为跋娑剧本的《惊梦记》一比较，就可以看出，那剧中的优填王比这个火友王还多一点对前妻的情义，而且那里还保持着政治背景的作用，写的是

爱情，而又为了政治，为了复兴故国。这剧里的恋爱既不专一又没有政治意义，还把出身贵族作为转圜的关键，在思想内容方面没有胜过《惊梦记》。

不过这剧也有自己的特点。诗意很少而戏剧性较强，行动和对白有一些机警之处。在台词中作者爱发表格言式的意见。除前面所引的一节诗外，第一幕中还有同样的一些句子："即使是无所不知，一个人单独作出决定，总会犯错误。""敌人登极还不久，在臣民中未扎下根，像新栽的树一样容易拔掉。""人们各有所喜，往往只有戏剧能使大家满意。"这一幕中论教师的两节诗也是这样（第十六和第十七诗）："有的学会本领自己精通，有的特别擅长传授他人，只有两者兼备的人才可列于教师之首。""自己得到了位置就害怕争论，受到别人的批评也忍气吞声，把学问只当做生活手段，这叫做贩卖知识的商人。"

就全剧风格看来，这剧和迦梨陀娑的其他作品很不相同，无怪有人疑为他人所作。这以外的两个剧本就不然，都是诗情洋溢而且和几部诗一脉相通，善于抒写相思与离愁，作格言也总是配上清新的比喻，不那么枯燥。

《广延天女》（《优哩婆湿》，有汉译）是五幕剧。剧的全名有些费解，因此有人猜测影射健日王，意义是"勇健赢得了广延"。情节是《梨俱吠陀》和史诗、往世书、直到《故事海》中都有的一个古老的故事。每一时代的说故事的人都给它多少染上自己时代的色彩和阶级的烙印。

迦梨陀娑处理这个故事时，在剧中组织了三个矛盾，而极力使矛盾不发展为冲突、斗争。第一个矛盾是天上人间的矛盾。洪呼王途中救了天上歌舞伎广延，两人互相爱慕（第一幕）。广延在天上演戏时误说了洪呼的名字，以致受责，贬往下界，条件是父见子她就归天（第三幕，暗场处理）。广延生子，藏在别处，但终于长大，

由射鸟而被送来见父。广延应当回天上,洪呼想到要出家。但是天神传来消息说:天上又将有大战,国王要助天神作战,因此他不要出家,可以与妻团聚(第五幕)。这个矛盾大体上是由老故事发展出来的。第二个矛盾也是人神矛盾,但对方是不可见的无名障碍。广延误入大神鸠摩罗的禁区,化为藤萝,失踪了(暗场)。洪呼到处找寻,作者用他的嘴和后台的歌声(似我国戏曲的帮腔和古希腊的合唱队)大大施展了诗才。最后是洪呼捡到了解除禁咒的红宝石,与情人重圆(第四幕)。第三个矛盾是后宫内部的矛盾,是《摩罗维迦》式的矛盾。王后发现了国王的秘密,因嫉妒而大怒(第二幕)。王后后悔,表明不妒,任国王去风流(第三幕)。作者把三个矛盾交错组织在一起:头尾两幕是一回事,第四幕是独立的,第二、三幕又是另一回事;彼此不大调和,连贯在一起只是作为一场恋爱过程中的三重曲折。

第一个矛盾含有阶级斗争意味,仿佛御沟流红叶,统治阶级的女奴自作主张要出宫禁。洪呼在这里是个勇士,仙女思凡由受恩引起。不许出宫和必须回宫构成这个叛逆的女奴的恋爱的阻力。可是这个矛盾没有发展。统治者太宽大了,矛盾轻易就解决了。责罚她的是天上戏班主人而宽恕她的是因陀罗,天神之王,因为他需要勇士的服务。责罚是贬往人间而宽恕是能够回天,这对广延天女的恋爱说来意义恰好是颠倒的。因此戏剧末尾又反转过来,宽恕变成了允许,让有艺术的女奴和有武力的部下永远在一起,以便获得他们的忠心。作者回避尖锐斗争,力求皆大欢喜。

第二个矛盾性质与第一个类似,而情况完全不同。洪呼成了多情种子,灾难的来源是不可知的神力。因此突出这一矛盾时充满了诗情画意,却缺乏现实的矛盾冲突。这样正是两部长诗中男女悼亡的重复,只有死才是这种悲哀情绪的可能原因。这剧中的死比诗中还不同,当事人是不知道的。如果这时化为藤萝的广延

天女眼看着情人的悲痛而自己为神的镣铐所束缚，连哭诉的自由都没有，那就是矛盾发展为冲突，而作者的攻击的锋芒有可能转向严酷的神一方了。可是迦梨陀娑是温和的。他只是借此作了一连串询问孔雀、杜鹃、鸳鸯、蜜蜂、象、鹿、山、河的缠绵哀绝的诗句。这和那些悼亡诗句是一体，不如《云使》的悲生离较有生活内容。矛盾既如此处理，它的解决也只靠偶然的因素，轻易就化为乌有，仿佛一场梦境。

第三个矛盾是无聊的。在这里洪呼完全成为火友王。作者还称赞王后的不妒，宣传妇女容忍多妻的“美德”。用两幕来描写这种情节，破坏了剧中另一方面的较好的主题。后宫夺宠的情节，隐形窃听的场面，显然是当时一种俗套。尽管写得巧妙，对我们仍没有多大的吸引力。

这剧的结语颂词说：“但愿互相矛盾的财富女神和文艺女神的难得的结合永远为善人造福。”《罗怙世系》第六章第二十九节诗中也有这样的话。这是伐致呵利求之而不得的，迦梨陀娑也许得到了。封建社会中一般文人所向往的正是这种“有贝之财”与“无贝之才”的结合。

肯定现实生活，表面上敬重苦行而实际上反对禁欲主义，这种思想在迦梨陀娑是一贯的。《鸠摩罗出世》中的雪山女修苦行只是手段，目的却是结婚。在这个剧的第三幕里，广延天女的女友希望她不要想念天上，丑角说：“天上有什么可想念的？不吃，不喝，只是睁着眼睛像鱼一样。”不过肯定现实也要看肯定的是什么现实。仅仅吃喝睡和享乐的现实生活是剥削阶级的。迦梨陀娑反对禁欲主义是进步的，但是他很少写到享乐以外的更大的生活意义。雪山女的结婚虽然有生子降魔除害的更高目的，但写这目的的第二章诗好像是插进去的，而且着重点似乎在颂神以及为下文爱神的诱惑作引子。

《广延天女》(优哩婆湿)诗意盎然，恍如幻境，情节曲折，也有相当的戏剧性，但是剧中生活离一般社会生活很远。诗情剧意结合得更好，描写的生活面也更广，因而更能表达作者的才能的，还是另一部剧《沙恭达罗》。

《沙恭达罗》(剧的全名是《沙恭达罗的表记》或《凭表记认出了沙恭达罗》)是迦梨陀娑的获得世界声名的作品。自从1789年一个在印度参加殖民统治的英国梵语学者第一次把它译成英语以后，随着法国资产阶级革命影响的扩大，浪漫主义文艺的兴盛，资本主义世界的眼光向着东方，印度研究引起欧洲资产阶级学者的很大兴趣，一个时期内这部剧在西方应运而得到传播和赞赏。在印度，这剧久已是梵语古典文学中的典范作品，传诵了千余年，西方的重视又给了一个新的推动，现代的各种解说、评论和翻译络绎不绝。在我国，迦梨陀娑也是以这个剧本为我们所知，至今这剧已经有了新旧几个汉语译本。

这是迦梨陀娑的三个剧本中最长的一个，有七幕，登场人物将近四十个。剧中包括的诗几达二百首。印度有几种传本，互有不同，还没有人根据所有现存写本作过校勘工作，不过各本的基本内容还是一致的。

《沙恭达罗》的故事出于《摩诃婆罗多》。沙恭达罗和豆扇陀结合，生下了婆罗多，他的后代就称为婆罗多族。大史诗里说，豆扇陀王行猎，在一处森林道院中见到了沙恭达罗。她是一个很勇敢而且深通世故的女子。两人自主结合了。豆扇陀回国，几年不来接她。她生了孩子，等了几年，终于带着孩子去找豆扇陀。这个国王不承认往事。沙恭达罗和他争辩。后来天上发出声音，说孩子确是国王的儿子。豆扇陀才把她和孩子认下了。

《莲花往世书》里也有这个故事，改动了一点情节，替国王回护，说他不是不认旧情，而是因为沙恭达罗失去了他给的表记，一

个指环，又受到仙人的诅咒，以致国王忘记了往事；直到又发现了指环，才得团圆。这里面的男女虽然不像大史诗里那样喜欢讲论道理，但也没有强调爱情，人物性格还很模糊。

迦梨陀娑实际上重新创造了这个故事，把爱情作了主题，着重描写了结合前和分离后的相思。这是迦梨陀娑的作品中艺术上最完整而且写人物性格最鲜明的一部。

我们现在逐幕说明这个剧本，着重分析其中的社会意义和政治内容。迦梨陀娑确实把相思和团圆当做写作的主题，但是剧本仍有其社会意义，我们不可忽视。

第一幕写国王打猎，到了仙人道院（或译净修林）。他怕扰乱了仙人，独自一人进去，偷看到了沙恭达罗的美貌。在这里，国王是统治者，但是他统治不了森林道院，仙人居住的地方似乎是一个有独立性的社会组织。这是史诗中的情况。当时的奴隶主统辖城市及其近郊，村社似乎还保持着相当的独立性，强大的村社的首脑并不完全隶属于国王。统治者被放逐时就逃到村社（森林）里去。可是迦梨陀娑的时代不同。《罗怙世系》第一章和第二章写的国王去森林情景显然是个假想。那时国王已经向“大地”抽六分之一的赋税，负有“保护”的责任（这就是有统治权力的别名）。《沙恭达罗》第一幕虽假托古代，有理想的成分，说国王如何尊重仙人及其道院，可是国王隐瞒自己的身份以便接近少女，仍然透露出他的地位远超过平民，双方不是平等的，与史诗中的社会情况有所不同了。这一幕介绍男女主角出场，是故事的发端。

第二幕是国王舍不得离开森林。道院派人来请他保护，他留下了，打发随从军队回去。这是诗人的创造，为的是突出爱情主题。这在大史诗中完全没有。那时不需要这样，作诗的目的也不同；除奴隶外，男女都是自由人，是可以直接谈判结婚条件的。甚至《莲花往世书》也同大史诗一样。那两部书里都重复着国王的

话,说“自己是自己的主人”,婚姻可以自己作主。可是剧里面不同。第一幕中国王所欣赏的是天生美貌,说后宫找不着的美人竟在森林中发现了,完全是“家花不及野花香”,玩腻了宫女的口气。第二幕末尾他又怕宫中知道此事,引起纠纷(如另外两剧中的情形)还要隐瞒着。这里的国王完全暴露了荒淫的昏君面貌,却还要伪装正人君子,拿出统治者身份来保护森林。他没有抢劫,这是不足为奇的。我国小说中的封建恶霸抢女人时也往往还照例派走狗说媒,送花红彩礼强聘的。就整个剧说,这一幕仿佛是个交代情由的过场。

第三幕是有些公式化的爱情场面。这里的男女都变成了《欲经》中的角色。《广延天女》中女子偷听场面在这里变为男子偷听。相思病的描写是公式化的,这里面只有露骨的情欲。两个女友讲了条件,要求国王“三千宠爱在一身”。她们想到了“入宫见妒,蛾眉不肯让人”,也不是第一幕中的山野的天真少女了。这一幕结束了故事的第一阶段,恋爱有了结果,少女委身于情人,国王如愿以偿。

第四幕是印度封建文人所赞赏的。这是因为他们在里面发现了嫁女的封建道德教训以及亲人离别情绪。这是作者用力写的场面,是乡村的人送女儿入后宫时的难舍难分情景。诗人成功地写出了平民由乡村到城市去的忧惧,非常含蓄而委婉地给观众一个农村的宁静生活为城市统治者扰乱的图画。农村中的亲友和出嫁少女的依依不舍是诗人的创造。可是那位仙人却有两重身份:作为亲属,他表现出古时农村中依恋乡土和亲人的情绪;作为家长,他讲出了一些教导女儿当好妃子,像贾母送元春入宫时才会说出的腐朽的教训。到末尾,他竟用城市商人的口吻说话,把女儿当做别人寄存的东西(《惊梦记》和《故事海》都说到这种寄存的危险性)。这当然反映了封建时代一般人民生女和嫁女时的酸辛,同时

也传达了封建家长对女儿和媳妇的要求。印度封建文人对这些非常欣赏，有首流行的打油诗竟把这些教训当做古往今来最好的诗。这一幕在全剧中是承上启下的关键，作者改变了前一幕中的情调而细腻地刻划了悲生离的气氛，为下一阶段的突变作准备。开始插曲中仙人诅咒沙恭达罗将被情人遗忘，伏下情节；紧接着，仙人的弟子上场，念出一首有重重含意暗示福尽祸来的诗，又点出剧情的转变。

第五幕是全剧的焦点，也是精华所在。一开幕就是被国王抛弃的妃子的幽怨的歌声，责备采花蜂抛弃采过的花朵，使我们想起京剧《玉堂春》里的一段唱词。接下去就是尖锐的冲突，既是被侮辱损害的少女对忘恩负义的压迫者的控诉，又是乡村人民与城市统治者的矛盾表现。修道人上场就是两首诗骂城市为“火宅”。虽然这好像是指责一般尘世，可是它明确地说出是对国王直接统治下的城市而发的。随后是国王忘了前情不肯收留，双方争执起来，连沙恭达罗也大骂国王卑鄙下贱，骂他是伪君子，像有草掩盖着的井，骂他是口蜜腹剑，骂他是骗子手。国王表示对女性的轻蔑时，引起了乡村来人的愤怒。他们明说，乡村长大的人是老实的，只有城市的人才把骗术当做学问。最后是沙恭达罗被双方抛弃不管，无依无靠，给天女救走了。这一幕戏把大史诗和往世书中两人的讲道理的和强硬的争辩改成了复杂的冲突。尽管作者还为国王回护，未能尽情嘲讽，可是他的同情显然在受害者一边，而且戏剧效果也会是这样。

第六幕是为国王辩解的。他重新得到沙恭达罗遗失的指环，想起了旧日情人，于是诗人在他最喜欢的生离死别相思的题目上大作文章。可是后半部泄露了国王的爱情原来是要儿子承继遗产。他的伤心也往往是对失掉东西的追悔，和另外作品中的回忆旧日恩爱不一样。这里，国王的性格是一贯的，他是诗人塑造得很

成功的一个典型人物。

第七幕好像我国戏剧中常有的俗套,见子重圆,可是写法大不相同。除了中间对妻悔罪一小节外,国王的身份和前几幕一样,甚至更加高了。他的思想感情仍继承着前一幕,是为了得到继承人而思念前妻。这里的仙山不是农村,仙人有一副国师父的面貌。这个团圆结局中,主要线索是作为儿子的婆罗多的出现。这和《鸠摩罗出世》、《罗怙世系》头几章一样,都以生出一个伟大的儿子为归结,仿佛是为了称颂一个求子得子的贵族。

从上面的分析可以看出,全剧中所处理的国王是一方面被加以种种粉饰,而另一方面仍然暴露了统治者丑恶面容的形象。在别处,诗人有时使国王失去自己的身份,以便抒写当时城市一般闲人所欢喜并且实践的爱情。可是这剧里除了第三幕以外,国王一直维持着统治者的身份。他不是《广延天女》第四幕和《罗怙世系》第八章中的多情种子,更不是《云使》里伉俪情深的药叉。作者写了风流天子的多情也暴露出当时的统治者,画出了一个含有矛盾而完整的形象。

在另一方面作者又成功地把乡村理想化了。他写出了一个桃源胜境,写出那些和平居民为城市统治者所侵扰,写出他们对城市和统治阶级的憎恶,特别是在第五幕里又写到了他们对无义昏君的斗争。这可能是社会在向封建制度完全占统治地位转换的过渡时期的矛盾的一种反映。

在迦梨陀娑的诗和剧中(除了《摩罗维迦》)可以看出作者的一个矛盾。他醉心于城市中的奢华生活和风流韵事,同时又赞美乡村的自然景色和宁静气象。这两者是不相容的,于是他把二者结合起来作为理想,例如《云使》里的财神的仙城和《鸠摩罗出世》里湿婆结婚的情景。这是脱离现实的空想,反映了他的城乡和平共处的幻灭。在资本主义以前的社会里,自然经济是占统治地位的。

封建时代城市对农村的剥削实质是封建主对农民的超经济的强制。在印度的奴隶社会中还不是这样情景。除极少的大城市以外,一般镇市和村社的上层还是自由人的组合,所谓国王只是凭藉武力进行所谓保护,而平时依靠大批暗探控制国家,用掠夺和经营商业取得城市繁荣,用管理水利灌溉来换取农村的赋税。封建主兴起时改变了土地关系,直接统治了农村,分等级瓜分了土地。乡村居民农奴化了,经济停滞不前,生产力提高的果实被封建主的直接征收掠夺去了。以前劫掠财富的战争变为争夺土地所有权即剥削农民权利的战争。统治者可以坐享其成,城市经济发展成了专为他的奢侈生活服务的庄园经济。社会主要矛盾变为农奴对封建大地主的矛盾,表面上就是城乡的矛盾。迦梨陀娑的作品涉及了这个矛盾。他的同情是在乡村一边,而解决方法是极力把乡村美化,幻想一个宁静乡村与豪华城市相安无事的太平景象,把希望寄托于讲人情的王者和仙人的互相尊重与结合。

迦梨陀娑显然不是以受压榨的农民观点来观察矛盾的。从作品的思想感情及生活情调看来,作者是依附于城市上层,和贵族富商显然有密切关系的。他过的不是伐致呵利的穷困生活,交往的不是《小泥车》作者所熟悉的上层社会所谓市井无赖。他对社会制度的不满不可能从当时劳动人民或下层人物的观点出发,而是留恋过去,幻想未来,把历史美化,避开直接与现实的统治者冲突,甚至讨好他们,希望一个有道明君出生来建立太平盛世。这个不可能实现的善良愿望显露了作者的时代和阶级局限。

无论这位诗人同宫廷的实际关系如何,他同商人确是站在一方面的。《沙恭达罗》第六幕对富商无子的悲叹透露了这一阶层的一个痛苦,因为法律规定他若无儿子继承,财产就要被没收。在迦梨陀娑的两长诗和两剧本(除《摩罗维迦》)中都把生儿子放在重要的地位,这不是偶然的。他所最喜爱的游子、思妇、悼亡、哭夫、男

女悲欢离合的主题也是反映了这一阶层的感情。惯与后宫佳丽闹纠纷的国王和贵族是不会有这样的感情的。诗和剧的个别场面中要求夫妇对等的观念也是一个人民中才有的进步思想。古代商人与统治阶级不同,是比较接近劳动人民的。从奴隶社会开始发展起来的商人集团对封建主的加紧剥削和压迫有着矛盾,可是他们又依附于这些人,不会抗争,反抱希望,因而把昔日的奴隶社会中自由人的自由平等当做美好的理想和现实对立,把当年平静的村社和封建庄园对立,可是不反对而且盼望城市的繁荣(其实这正是剥削乡村的结果)。这种矛盾的思想感情正是迦梨陀娑作品中的一个特点。他和《三百咏》、《小泥车》的作者所属的阶层不同,态度也不一样。一个是牢骚,一个是控诉,一个只是委曲宛转地提出理想和现实对照,流露出不满而又满怀期望。

《沙恭达罗》的艺术成就集中表现了迦梨陀娑的才能。就戏剧方面说,它的场次安排宛如一首起承转合衔接得很好的诗篇。场场有矛盾,幕幕景不同,逐步达到高潮,然后回环宛转现出结局,这正是古典戏剧的完整严密的结构。在各幕情调的配合上也是有变换又有联系,仿佛多变而又和谐的交响乐章。剧中人物的性格很鲜明,往往着墨不多而神态活现,有如写意的水墨画。台词机警灵活,往往意在言外,足以显现人物性格及场面气氛。就诗的方面说,笼罩着全剧的复杂曲折情节的是一片诗情画意。剧不以斗争冲突见长,而是以含而不露隐而不显为其风格特征。诗句的安排与对白调和,不多不少。诗中不断涌现清新自然的譬喻,突出了作者所特有的才华。在运用梵语方面,诗人创造了古典文学中的典范,丽而不华,朴而不质,音调和谐,富于暗示。总之,这一剧本确是诗人的成功之作。虽然现存写本有一些歧异,但印度流行的刊本彼此差别很小,可以就此概括出上面的评语。

沙恭达罗这个典型的善良少女形象的创造,是迦梨陀娑的一

大成功。她的性格有矛盾，有发展，由天真的少女成为无辜的弃妇，最后以成熟的母性姿态出现于仙山，宽恕了曾经负义的丈夫而获得破镜重圆的幸福。她充分体现了古代的女性的温柔，而又有韧性，要求人们尊重自己的人格，在婚姻上敢于自作主张，甚至在朝廷上还曾被激发出反抗的怒火。她的哀怨并未化为连篇累牍的文词，却由前后的不同遭遇与左右的不同人物衬托出来，深深吸引着观众和读者的历千余年而不衰的同情。她不是叛逆的女性，但也决不是一味顺从的奴才。作为封建时代的受侮辱的善良妇女的典型，这理想化了的女性和悉达一同赢得印度人民的喜爱和尊重，直到现代还在大作家（如泰戈尔）的笔下化为新的形象出现。

迦梨陀娑的诗篇和剧本不但是印度古典文学中的不朽之作，而且属于世界文学的光辉遗产，将长久保存它的艺术魅力。

第八章　古典小说家檀丁、波那、苏般度

第一节　暴露贵族和市民腐朽生活的《十公子传》

《伟大的故事》原书是什么形式，现在不能断定，但是从各种文学体裁的发展情况看来，在这部巨著出现前后，小说已经具备产生的条件了。有诗有文的文言故事和有说有唱的口头文学累积起来的时候，用散文讲述故事，联成长篇，并且对于情节、环境和人物加上一些描写的作品，应该算做古代的小说。流传到现在的古代印度小说只有大约7世纪写成的几部，都是文言的。它们产生于古典文学中形式主义已经盛行的时期，都是雕琢文词的文人作品。这自然不可能在民间流传，很难长期继续发展，因而成为文学史上空前绝后的一个类型。这类作品不能同近代小说相提并论，只能叫做古典小说。传诵至今的几部千百年来被当做散文形式的诗（类似我国的赋或骈体文）的高峰，至今还是学习梵语的重要读物。

这几部古典小说不仅是在文学形式和文学语言的发展史上有一定地位，而且内容也多少反映出了当时的社会生活状况，有的地方还流露了不属于反动统治阶级的思想。这大概就是它们超出其他同类作品得以传到今天的原因。

檀丁的《十公子传》是一部著名的古典小说。就文体说，它代表了一派；就内容说，它仿佛游侠小说；其实它是以玩世不恭的态度，暴露了当时城市生活特别是上层人物内部斗争的黑暗面的，传

奇性质的作品。

檀丁是古典文学史中的重要人物，但是也没有生平事迹流传下来。他大概是7世纪或更早些的一位诗人。署他的名字流传的著作是这部小说和一部诗体的论诗著作《诗镜》。《诗镜》(有藏语译本)是现存的论修词或者文学批评的同类书中最古的两部之一。这证明当时文人重视形式的推敲已胜过内容的独创，而且已经有丰富的经验需要总结。《十公子传》没有采用诗体，而用散文，被认为无韵律的诗。由于它在语法修词上有时陷于粗俗，不像是这方面的专家手笔，有些人怀疑两书的作者不是一个人。

《十公子传》应当是十个故事连在一起，但是现在的传本没有头尾，只有八章，讲了八个公子的故事，而第一个没有起头，第八个又没有结尾。大概曾有不止一个为它补足的本子，前后加上了故事，可是现在已证明都是出于后来人的手笔；有三个注本都只有中间一部分。现在流行的前面的引子模仿本文的文体很象，因此也为人传诵；后面的结尾补足了故事，文笔与前不同，是平常的说故事体。

从内容看，这些公子(王子和大臣们的儿子)的冒险故事有些像《伟大的故事》的格式，但写法很不相同。这里面有不少离奇的情节，并且常讲江湖的法术，它的原始材料可能来自民间。第六章中引的一个小故事见于《五卷书》，有的情节也见于《故事海》。不过全书的处理和描写显然有独特的风格，并不是民间文学的汇集。

这些故事里有两种场面和两种人物。一方面是上层贵族生活，包括宫廷内部的斗争，人物是荒淫无耻、阴险毒辣、狡诈非常的恶棍。另一方面是城市社会生活，人物多种多样，有一些流氓无赖，也有一些诚实的好人。整个看来，这大概是古代社会中一个熟悉小贵族和江湖生活的浪子写的，暴露社会黑暗面的小说。作者写那种腐朽生活时带有欣赏的口气，有时竟表现恶劣趣味和反动

思想,但是他对于市井平民和下层人物又有同情之心,而对于修道人和江湖术士则大加嘲笑,对帝王贵族也很不尊敬,毫不留情地揭露他们的丑史。它涉及的生活面很广,尽管用了夸张的笔调,仍然画出了现实情况。在暴露黑暗和描写市井生活方面,它有点类似《金瓶梅》;但是它是唐代传奇类型的作品,没有发展到那部明代小说的赤裸裸的自然主义。

全书中本文八章,前有《引子》,末有《尾声》。后人补的头尾说明:一位王子和九个公子出征世界,中途失散,后来重聚时,各述自己的奇遇。这显然还是一些传奇故事的联缀,没有发展到结构完整的长篇章回小说的水平。《引子》内又分五章,第一章说十公子来历,一个是失国的老王之子,名叫王乘,四个是大臣之子,五个是经过森林中各种人得来的弃婴。他们都在森林中长大,学成文武双全。第二章说这王子率九公子出征,中途遇一婆罗门求助。王子去地下。九公子分头找寻。王子返地上后,在优禅尼城遇见一个公子月赐。第三章是月赐自述奇遇。他被诬为盗,与群盗关在狱中,后越狱出来,经过一场战斗,终于娶了公主。他们遇见了另一公子华生。第四章是华生自述奇遇。他遇见了亲生父母,又爱上了一个女子。摄政王之弟强夺这个女子,他化装女侍,杀了仇敌。第五章说这位王子王乘爱上夺自己本国的敌王的公主,两人私自结婚。这以下就接上了檀丁的原文第一章。这个《引子》里说明了故事的起头,并且补足了两个公子的故事。无论故事内容和文章体裁都同后面正文相似,很可能这个补本是有依据的。为什么檀丁的书会从中间开始?前面的部分为何失去不传?现在的引子又是从何而来?这些问题至今没有资料可以解答。已经刊印的三个注也只和本文一样起头,另一个《引子》的注则只注了《引子》的五章,它们都没有说明为什么本文成为这种样子。

本文第一章从王乘与公主私婚被发现写起,开头就说公主听

到王子讲述五湖四海故事以后,可见这决不是原书的开篇。王子与公主被缚处死,要被大象践踏。捆他的银链忽化为仙女,原来她是受诅咒变成银链的。这时摄政王被一人杀死,这人正是另一公子卸铠。两人正在作战时,许多友军来助。胜利后,王子发现其余公子都在军中。于是王乘请八位公子各述自己的遭遇。

第二章是卸铠的奇遇。他遇见一个为妓女诱骗的婆罗门修道人,遂入城为大盗,以诡计取财,惩罚了一个嫌贫爱富悔婚的人。

第三章是献铠的奇遇。他回本国遇见当了尼姑的乳母,知道有人篡位,自己的父母被囚,便同篡位者的妻子通奸,用诡计杀了仇人,释放了父母。章末点出谋杀与通奸亦可得到"法"与"利"。

第四章是利护的奇遇。他的父亲本是盗贼,盗娶公主,得为大臣,又为新王赐死。他用诡计救父,入宫捉了国王,得国。

第五章是聪慧的奇遇。他梦见美女,其实是他母亲将他送入宫见了公主。以后与一婆罗门术士结交,用骗术诈取了公主。

第六章是友护的奇遇。他见一公主拍球,爱之。后来被掷入海,遇外国船得救;又遇罗刹,以四故事答复四问题;见天空中有罗刹劫美女过,夺下乃其情人。

第七章是计护的奇遇。他杀了妖巫救公主,暗自成婚,敌人夺国掳王,欲妻公主。他伪作江湖术士设计杀敌,自立为王。

第八章是名声的奇遇。他遇一亡国逃出的王子,然后助王后毒死敌王,自与公主成婚。原文到此中断。

《尾声》补足说,名声助失国的王子复位,结束了本文的第八个故事。随后叙述王乘即王位。

上面是故事的梗概。檀丁所写本文各章中有些值得注意的地方如下:

本文第二章中写了一个妓女引诱修道人的故事。大史诗里有过类似的情节,可是性质完全不同。这里作者详写妓女生活以及

老鸨如何训练她等等。妓女引经据典指出古来神仙都是纵欲之徒。这是作者对宗教徒和禁欲主义的一个很大的嘲笑。妓院以外,作者还描写了赌博、偷窃和酷刑逼供等等。这一章是最长最复杂的一个故事,中心是写一个侠盗的劫富济贫和打抱不平的经历。其中有一个嫌贫爱富悔婚的富人,他女儿不肯另嫁,夜间私逃去找原来的未婚夫,侠客帮助她捉弄了两个富人,而使那穷人和不爱钱财不愿改嫁的女子团圆。这很像我国封建时代小说中常见的故事。

第三章和第四章都说到用阴谋和武力夺取政权。第三章末提到派人煽动村民反对其首领。第四章描写了劫法场,说到谋反的方法是要鼓动人民不满和要结成党羽,还写到攻打大臣府邸。

第五章说到斗鸡,第六章说到女子拍球,第八章说到杂技,第六章也写到舂米、做粥、进餐,可见作者注意生活细节(第二章中还提到中国绸)。特别是第六章中还描写了大饥荒的惨状,提到外国船卖奴隶,"一人可灌溉千株葡萄"的奴隶劳动。

第七章描写江湖法师的大骗子形象。

第八章大谈政治,暴露了国王的荒淫生活,指出国王的癖好不过是打猎、赌博、女人和酒。作者还列举了国王的日常政治活动:白天是听财政收支报告,收款,听诉讼,开御前会议,吃饭谨防中毒;夜间主要是听特务密探的报告。

从上面的简略介绍已经可以看出这在封建社会中是一本不合乎道德的书。写的人物表面上是贵族公子哥儿,实际上是盗贼。作者大胆地把封建道德的面具揭穿了。统治阶级的上层人物无非是些匪徒,为富贵人物所不齿的下等人反而行侠仗义。全书充满了复仇,对象总是统治者,而手段是一切都用。这样一部书在古代长期没有人引证,到现代也还有资产阶级学者对它摇头,或则努力证明它实在是从反面讲道德。它的失去头尾也许不是出于偶然。

显然这是一部反映封建社会中流氓无产阶级思想的作品,和《小泥车》的反映城市贫民思想有所不同。在破坏封建道德以及同情下层受压迫人民方面,它是有进步意义的。但是它的流氓思想和趣味却是反动的。它对女性的态度是恶劣的,描写色情是无所顾忌的(不过还不是《金瓶梅》那样)。我们应该承认它在当时破坏反动统治的作用,却不能不同时说,它的这种进步作用仍是消极的,而在今天它更有很大的落后性以至于不良影响。

檀丁的运用语言的能力极为高强。《十公子传》用的是相当艰深的文体,有时还堆砌词藻,作无聊的描绘,但是一般说来,它还不是一味追求文字游戏,还有着刚健的风格,在不过分铺排时仍很流畅明朗。它能够用生动有力的语言突出人物的性格和勾画情景、叙述情节。这同书中的思想感情是适应的。在这一点上它是梵语散文的一个重大成就,因而取得了古典名作的地位。可是作者好卖弄文才仍不足取。他在第七章中竟由于说故事的人伤了嘴唇,全篇不用一个唇音,仍旧流畅地说了一大篇故事。这是毫无意义的,虽然难能,却不可贵。

第二节　波那的《戒日王传》和《迦丹波利》

古典文学发达起来,追求修词技巧的形式主义倾向几乎就随着兴起。马鸣的诗中已经可以看到注重谐音(双声叠韵),词句往往粗糙而不自然;迦梨陀娑修词美妙,还不显堆砌;后来的作家就越来越重词藻以及诗和剧的格式规定,陈词滥调日多。这种倾向发展下去,终于形成一种风气和逆流,淹没了脱离现实生活的作家。但是我们不能把所有追求华丽语言的文人一概算作形式主义

者。有的作家虽然有时也堆砌词藻甚至玩弄文字游戏,但不是以此为唯一主导方面,例如檀丁。有的作家虽然以文词为创作的主要目的,但还含有某种程度的进步思想,例如古典小说家波那。

波那是7世纪的戒日王的同时人物。他的作品留下了两部,都不完全。一部是《戒日王传》,只有八章,并不是真正的传记而是小说。一部是《迦丹波利》(不分章),原书未完成他就死了,由他的儿子续成了全书。

《迦丹波利》在印度传统中被认为无韵律诗的最高峰,最优美的文章典范。西方梵语学者却不给它以很高评价,甚至对它发生反感。在我们看来,波那的两部小说在当时文章风尚之下,采用了类似我国骈体文章的赋一类的文体,当然难为多数人所欣赏;但是波那的写作目的是作诗而不是写现在我们所谓小说,他在这方面确实有很高成就,并对以后有很大影响,而且他还在作品中传达了自己的新思想,值得我们重视。

波那不像其他古典作家那样根本不谈自己身世。他在《迦丹波利》的序诗中说了自己的家世,又在《戒日王传》的前两章半里叙述自己的生平。这使我们可以较有根据地理解他的作品,并且由此对他的同时代的文人生活也得到一点知识。

波那在《戒日王传》里自述:他出身于一个婆罗门世家,祖先是笈多王朝的受尊敬的人物。他幼年丧母,由父亲养育长大。14岁时,父亲又死了。以后他成了一个到处浪游的人。他结识了一大群朋友,其中包括:两个由婆罗门(最高种姓)父亲和首陀罗(最低种姓)母亲生的人,三个有学问的诗人,一个作梵语歌曲的人,一个出身于作俗语歌曲的家庭的人,两个女子,还有卖槟榔的,管森林的,医生,读书给他听的,抄书写字的,画家,艺术家,金匠兼宝石商人,油漆匠,女工匠,打鼓的各一人,又有两个唱歌的,两个吹笛子的,以及跳舞教师,按摩女,赌骰子的,演戏的,尼姑,和尚,舞女,诵

读经文的，魔术师，大自在天信徒，会妖法的各一人。这些正是当时贵公子所需要的人物。他这样到了许多地方，见了各种各样的人，有王公、贵族、学者、文人等等。这以后他回到家乡。在他的婆罗门亲属中，他看到诵读《吠陀》和举行祭祀的情景。于是他居家读书，大概是过着《儒林外史》中杜少卿那样的生活。这时他的声名很大，传到了戒日王的耳朵里。有一天，他接待了戒日王的兄弟派来的人。这人告诉他，国王听了关于他的坏话，经国王兄弟解释说青年人难免过错，才没有行动；他应当去见国王。波那经过考虑，便去见戒日王。开头国王对他冷淡，说他是一条蛇，后来才对他优待。但是他终于回了家乡。亲友问他关于戒日王的事，他的回答就是这以下的《戒日王传》的正文。

波那的自述表明他本来得罪了国王后来才被国王收罗去的。可是他并没有留下做职业的宫廷文人，可见他依然是一个放荡不羁的公子哥儿。他虽然在《戒日王传》里用一些夸张的话歌颂了国王，但是主要写的是这位国王的父、兄、妹：父亲死去，哥哥北伐匈奴时又因妹夫被杀，妹妹被囚，去救妹妹，被另一国王所杀；戒日王也赶去救，而这位公主已经由一个佛教和尚救出了监狱。到此书便中断。事情很少，而且不是戒日王本身的事。玄奘在《大唐西域记》卷五里也写了戒日王的传记，文短而事多。波那所记的只是玄奘所写的前几句，而玄奘并未记北伐匈奴和救妹的事。波那实际是借题发挥自己的文才，连篇累牍地作各种描写，把宫廷和行营，寺庙与村庄，军事及宗教习俗写得有声有色，仿佛是作赋。例如第八章中写侍者的苦恼："像画中的弓一样永远弯着身子，张着虚幻的弦（与"德行"同一词，双关）而实际没有力量，像扫帚清除垃圾一样捧走主人盥洗的污垢，像献给女神的饮食一样到夜间便被抛弃，像打水的辘轳一样把所有重量都抛在身后而总是屈身求水。"又如他写森林中佛教和尚时说："猴子在做法事，鹦鹉在念经，猫头鹰在

讲佛本生故事,老虎也不吃肉了。"他的作品充满了这样联缀幻想、譬喻和词藻的句子,常常用似歌颂似嘲讽的语气。

《戒日王传》开篇的神话故事说,文艺女神在大梵天的朝廷上得罪了一位脾气极坏的仙人而遭贬谪下凡。得罪的原因是她窃笑那位仙人诵经错误。这虽然只是为了吹嘘自己的身世,但也暗示了才学在贵族中的遭嫉,显出作者的自负与牢骚,与他在作品中所表现的才华展览和玩世不恭正相合拍。

波那在《戒日王传》的二十一节序诗中提出了他的文学见解。他说到文章有四派,北方派爱用双关语,西方派注意意义,南方派推崇想象,东方派讲求词藻(第七颂)。要把新鲜的内容、不落俗的文体、不费力的双关语、明朗的感情主题、铿锵的音调,都结合在一起是很困难的(第八颂)。他接着又列举了几个名诗人和作品,其中有跋娑、迦梨陀娑、《伟大的故事》、《仙赐传》,还有两个没有作品流传下来的诗人。他称赞迦梨陀娑的诗句甜蜜,如团团花簇,无人不爱(第十六颂)。

在《迦丹波利》的二十节序诗中,波那谴责了那些心怀恶意造谣中伤而不能读优美作品的恶人(第五至第七颂)。他说一篇新小说(故事)像新嫁娘一样,有闪烁而动听的语言,有爱情的温柔,能吸引人的兴趣和热情;又像鲜花结成的花环一样,有新的内容,运用光彩耀人的譬喻和密集的双关语,能夺取人心(第八颂、第九颂)。这和《戒日王传》序诗中的观点一样,认为文学作品的作用主要是以文词给人美学享受,而不是给人教训,或则为更大更高的目的服务。这是古典文学时代的风尚,同史诗时代的大不相同了。

《迦丹波利》就波那的儿子续成的全部看来,是一个极其荒诞不经的三世姻缘的故事。这可能是从《伟大的故事》中的一个小故事发展出来的。这书的结构很奇特,一个故事未完又接上一个,许多情节扭在一起,如果不先知道全部情况,就很难弄清楚人物的关

系和故事的发展。波那自己写的一部分里，三世故事都起了头，可是还联不到一起。不但故事不易捉摸，文章也很难解，似散文而非散文，读来好似枚乘的《七发》。往往整整一大段一气呵成，如瓶泻水，音调铿锵，联想丰富，写得华丽非常，可是很长的复合词，很长的句子，无数的比喻、典故、双关语，使他的文章只能为熟悉梵语读来不费力的人所欣赏。

《迦丹波利》的文体是铺张的，情节是虚幻的，可是波那的思想却有值得注意的地方。例如，他一方面描写了宫廷的奢侈生活，另一方面又细写森林（乡村）中的朴素平静生活来对照。他能用生动而不过分堆砌的笔调写一只小鹦鹉怎样成为孤儿的悲惨遭遇，而对凶暴的猎人的屠杀表示愤慨。他写的国王名叫首陀罗迦（最低种姓的人），又把富贵女神化为一个贱民之女，饱学的智士却是一只鹦鹉，这表现出作者的玩世不恭的态度。他对殉葬大加驳斥，认为是愚蠢的行为，这也是他的进步思想。至于对宿命论和因果轮回及诅咒的信仰，自然是他不能超出时代局限的落后方面。

这书的主题是爱情和友谊，而作者笔下的爱情有其特出之处。波那所写的部分是个未结束的爱情悲剧。他写的爱情和以前作品中的不同了，不是男欢女爱受一点波折随即团圆，而是一对男女受到封建关系的阻挠而至死不渝的恋爱。在书中作为陪衬故事而详加描绘的一个悲剧中，一个仙女（贵族小姐）为森林修道人之子（乡村青年）所爱，当男子的朋友通知她，情人害了相思病时，她考虑到一个矛盾：是不顾家庭荣誉（门第）私自去看情人呢，还是让情人死去？终于她勇敢地赶去，却已经来不及挽救了。这悲剧归咎于男子的父亲的诅咒，其实也是家世的隔绝。在书中作为主要故事的悲剧中，男女互相爱慕而不能结婚。女的要守着她的誓死不嫁的女友，而男的为父亲匆匆召回，以致女的相思濒死。这又是家庭的阻挠。父亲和长辈大发一通教训，要求的是保持富贵，责备的是私

自恋爱,完全是封建的说教。教训的结果是那位公子名为出发远征而实际中途私自招亲。大臣的儿子竟为殉爱而在森林中不肯回去,遭到他父亲的一顿大骂。从这两个主要故事的情节看来,波那所写的就是这种坚持到死的爱情和友情的悲剧。在他儿子补足的部分中,前面几个故事才结成一片,有头有尾。他用"倩女离魂"来解释几个悲剧人物原是一体,只有死而复生才三世归一,获得团圆结局。

《迦丹波利》写到了近四十个人物,但主要的不过十来个。故事可以简略叙述梗概如下:

开篇是关于首陀罗迦王的描绘。他正在坐朝时,有一个非常美丽的贱民女子来献一只能言善道有文才和学问的鹦鹉。这只奇鸟应国王的请求,叙述自己的来历。他原来是个生下来就失去母亲的孤儿,与父亲相依为命。不幸在一次山中猎人部落的行猎中,他的父亲死了,他却侥幸逃出了性命,被一位森林中修道仙人的儿子所救。那位仙人一见鹦鹉,便知道他的前因后果。他应众修道人的请求,叙述了鹦鹉的前因。

这以上算是故事的引端,以下是鹦鹉转述仙人所说的故事,算是正文开始。

富丽的优禅尼城。国王与王后为无子而忧虑。后来梦到月入后怀,生下一子,取名月环。同时大臣也生了一个儿子,取名护民。两少年一同学习成为好友。月环学成回宫,得一宝马,立为太子,受命出征四方。有一次,王子行猎,独到一湖边,看见了一个美丽的少女孤身修道。经他询问,那女郎便述说了自己的不幸遭遇。

这位少女的爱情悲剧是书中最受传诵的片断之一。她名叫太白,与一个青年修道人白莲一见钟情。少年为相思而死。他的尸首被一神仙携去天上,他的好友也追踪而去。少女从此发誓独在林中修道,等候重圆。

她有个女友迦丹波利，为了她不嫁，自己也不愿结婚。她被要求去说服女友。月环陪她同去，与迦丹波利一见钟情。月环离开情人后与自己的随从及军队会合，又应迦丹波利要求，去会她一次，终于因父亲催促而不得不回去。他在相思之中又听到侍女来说迦丹波利的相思之苦。

波那写的书到此中断，以下由他的儿子续成，另有颂词起头，作为后部。后部的文体和前部一样，尽管情节较多，篇幅并不更长，仍然有大量的铺张描写。

两地相思之际，月环的军队回来了，驻在一个地方。月环赶去一问，才知护民坚决留在那个湖边，没有回来。这件怪事引起宫中讨论，护民的父亲认为儿子有罪，应变为禽兽。月环再去湖边，见到太白。她说护民忽然爱上了她，深夜前来纠缠，她诅咒他应变鹦鹉，不料他应声死了。月环一听，又想到自己的相思之苦，也立即死去。

正在大家悲痛之时，迦丹波利来到了。天上仙音命她守护情人尸体，等候重圆。这时月环的侍女忽然骑上宝马跳入湖中，立刻湖中出来了一个青年修道人，这正是太白的情人白莲的好友。他说他追那神仙到了月宫，才知那就是月神，曾和白莲互相诅咒要同尝人世悲欢离合与相思之苦。他去找寻白莲的父亲搭救时，途中受一仙人诅咒，化为一匹神马，要到主人死时才能复原。他的主人月环正是月神下凡，而护民不过是白莲再世。因此，不幸的太白两次使情人为自己而死。随后，两个死去青年的父母都来了，和他们的未完婚的儿媳一同守候儿子的复活。

仙人说的故事结束了。他指出这个鹦鹉就是白莲被诅咒所化，说明他本是吉祥天女所生，应耐心等候结果。他的好友也从他的父亲那儿知道了一切，来到道院，劝他等候恢复仙体。可是他急于要会情人，就私自飞逃出来，不料中途为贱民所捕，以致来到首

陀罗迦王这儿。

鹦鹉的故事到此结束。国王再召贱民美女。她表明自己原来是吉祥天女,首陀罗迦王乃是月环再世。他本是月神,那位失踪的侍女原是月亮最爱的明星。这时首陀罗迦王忆及前生而终。月环复活。诅咒都已实现,两对情人复圆。白莲立为国王。月神有时在天上,有时来人间。有情人终成眷属。

波那虚构的这个离奇故事虽仿佛是文人的游戏笔墨,但是写情写景,历历如绘,有时富丽堂皇,有时缠绵哀艳,书中自有一股不羁之气。看来他是封建社会中礼教约束不住的浪子,有才华而玩世的文人;大概因此他才引起皇帝的降罪,被皇帝骂做蛇,不能长久留在宫廷。他的作品在形式和内容的许多缺点中还是闪露着一定程度的反封建的光芒。印度读书人虽然一般是欣赏他的奇特瑰丽的文词,但对他所写的爱情悲剧也常引起共鸣。有人说,读到哀痛处师生都不禁潸然泪下。这部小说确有其感人的魅力。

古代印度还传说波那把自己的作品卖给了戒日王。可是现传的署名戒日王的剧本(见下文第十一章第二节)并不像波那的手笔。这传说只是表明有些人不相信帝王的“御笔”,以为出自别人而已。

第三节　苏般度和形式主义的逆流

古典小说家三人的时代都在六七世纪。苏般度可能比波那还早一点。他的作品只有一部《仙赐传》。

《十公子传》、《迦丹波利》、《仙赐传》,这三部古典小说大体上是同一类型的(《戒日王传》文体虽同,但略有事实,写实在人物,故不在此列)。夸张的虚构的故事,堆砌词藻的技巧,在三部书里是

共同的。可是它们又各有特点。《十公子传》较少用排比形式，故事情节虽荒唐，但明显是社会现实中可能发生的事，暴露了城市生活的黑暗面。《迦丹波利》离现实生活较远，更讲求词藻的华丽，但是它的思想倾向有反封建意味，而且描写和比喻还往往结合社会生活，不仅是空洞的文字游戏。《仙赐传》在文体和情节方面接近《迦丹波利》，可是苏般度的生活知识似乎比波那差得多，因而依靠典故和文字的词藻更多，新鲜的气息更少。就它的故事而言，似乎多少还反映了当时反封建婚姻的思想，含有一定程度的进步性。但是这一部并不很长的小说中，叙述部分却微乎其微，大量的只是“赋”体的词句，而双关语的连篇累牍尤其显示其内容的空虚。它可以算是古代印度“鸳鸯蝴蝶派”小说的代表。有此一书可概其余，因此其余也就被人遗忘了。

波那曾经提到一部名著《仙赐传》，可能是指的苏般度的著作。《伟大的故事》里的优填王的第一个王后名字也叫做仙赐，但是苏般度的小说的内容却跟那位王后毫不相干。他所写的故事在更古的文献中尚不见来源，可能是他的创造，也可能采自民间。这和另两部小说情形一样。(《迦丹波利》的故事无源可考，《十公子传》只有个别小故事见于别的书。)三者在内容和文体上都带有六七世纪时代的特色，不同程度地曲折反映了封建社会成熟时期的生活。

《仙赐传》写一对青年的恋爱和婚姻。一个青年王子梦见了一个美丽的公主。他偕同一位友人出发去寻找。夜间在山中大树下他听到一对八哥夫妇说话，谈到有一位公主(即仙赐)梦到了一个青年王子，爱上了他，派鹦鹉出来寻找。仗了这鸟的帮助，一对情人相会了。可是女的父亲已经把她许配给一位国王了。因此两人一同乘魔马逃到了山中。黎明时分，男的还没有醒，女的起来在森林中行走，遇到了两队盗匪。他们为争夺这位公主而互相战斗时，她逃走了。不幸她又闯进了一所森林道院，被仙人诅咒化为石象。

男的醒来不见爱人,四处寻找,只由于天上声音告诉他可以重圆,才没有自杀。最后他找到了石象,在拥抱之下,情人复活了。这个结尾很像《广延天女》的第四幕。

我们很容易从这故事看出封建社会的时代烙印。《迦丹波利》的死而复活和《仙赐传》的梦里奇缘,正像是我国的《牡丹亭》的情节。这只是在婚姻不自由的封建社会里才会产生的。当然这无非是公子小姐的爱情,可是它却是要冲破封建家长包办婚姻的枷锁的。以前的作品中根本没有这样的故事。黑天的结婚故事(虽见于大史诗,但发展于往世书)有点类似,却又不完全相同,那个故事以劫掠婚姻结束,是后来不可能被承认的。此外一些早期故事中,男女结合的障碍都不是包办婚姻。苏般度的特点就在于他明显提出了这个问题,而以叛逆的公子小姐的观点写出了他们要求自主婚姻而遭遇家庭障碍,以私奔来解决矛盾。在这里,家长的批准是次要的,爱情被摆在首要地位。在第二次障碍中,仙人正是封锁女子自由行动的道德家,这个封锁和隔离又被爱情突破了,爱情把僵硬的石象变成了活人。这一观点在封建社会中自然可以算是有进步意义的。

苏般度同波那一样用大量的描写掩盖了故事情节的发展。文体是沉重的。苏般度的生活经验和想象能力不如波那,因而卖弄学问使用书呆子的死材料的地方更多。迦梨陀娑已经用过"语法的规律以后接着是例外"来做比喻,苏般度竟利用双关语说女人的脚好比语法书,脚边涂红线好像语法规律下画红线。这一类的无生气的比方和陈词滥调以及对女人的色情的恶劣描写,无疑是古典作品中的糟粕,而苏般度加以发展了。因为这些文人的反封建的倾向只是从公子哥儿对待婚姻问题一点出发的,所以这种艺术手法也是适应他们的思想的。

印度古典文艺理论把文体分为几种,苏般度代表了所谓"东方

派"的一种，追求词藻华丽，堆积双关语和很长的复合词，尤其是双关语和谐声词多得不可胜计。这样的文字游戏使它成为形式主义的俘虏，因而《仙赐传》远不如檀丁和波那的作品为人传诵。它收不到激动人心的文学效果。

封建社会中的根本矛盾是地主和农民的矛盾，或则表现为城市和乡村的矛盾，封建主、大庄园主、寺院对直接受剥削的村社农民以及农奴的矛盾，这些在古典作品中几乎看不出来。由于封建社会中等级森严，剥削阶级已经从共同吃奴隶的自由人分化为大大小小的封建地主，文化更集中掌握在一小撮人手中，因此他们的艺术标准也不断堕落到形式主义的泥坑中去。古典文艺只能供极少数人的欣赏。古典小说尤其是如此。除上述几部作品之外，还有些晚期的作品，有的不过是拙劣的仿制。檀丁和波那成了仅存的硕果，苏般度标出了没落的趋势。虽然在诗歌和戏剧方面，7 世纪以后还有些优秀作品，可是已经摆脱不了形式主义的时代风尚，无力挽救古典文学的日趋僵化。新兴的民间口头文学的大发展已经成为必然的趋势了。不过这些口头文学逐步化为书面文学而流传下来还要过几百年以后。现在只有南印度泰米尔语的个别古典诗集可能属于公元后一千年以内的较早的时代。

7 世纪前后的作品除小说以外，还有诗歌和戏剧，大都是形式主义严重的。我们将放在后面介绍。在这以前我们先介绍几部比较有意义的戏剧。

第九章　戏剧家薄婆菩提

第一节　反映反封建婚姻斗争的《茉莉和青春》

公元7世纪戒日王的短促的封建王朝崩溃以后，封建王国的纷争成为长期的政治局面。在这样的封建国家中，阶级斗争的尖锐化是不言而喻的。古典文学越来越陷入少数文人和社会上层人物的小圈子里，只有戏剧还多少保持着同人民的联系。在迎神赛会的节日里，演出戏曲是必不可少的项目。尽管戏剧越来越以文言为主，而且文言也越来越讲求词藻，但是有人物行动帮助，它还是比诗和小说较为能接近人民。因此，当古典小说不再发展而诗已陷入形式主义的时候，戏剧中还出现了优秀的作品。

迦梨陀娑以后的古典戏剧，处于政治的和经济的阶级斗争日益激烈而复杂的社会中，很明显地表现出两种倾向。一种是回避斗争的，不论是《摩罗维迦》型的写宫廷生活的戏剧，或则是改写人所共知的传说故事的戏剧，都引导人脱离现实斗争，或则只注意一些不重要的细节；作家在里面着重炫耀文才，甚至还灌输不少思想毒素。这是为巩固封建制度服务的有害的戏剧。另一种戏剧，在题材上虽然不像《小泥车》那样直接表演社会斗争，公然把下层人物当作舞台上的正面主角，可是揭露了社会矛盾，或则借古讽今影射现实政治，或则对重大社会问题提出有进步意义的主张，把尖锐的矛盾和斗争表现在舞台上。这是对封建制度不利的进步作品。

这样的作品流传到现在的为数不多。

薄婆菩提是古典戏剧的杰出作家。他留下了三部有进步思想和独特风格的戏剧。他的作品的特点是在剧中充分发扬斗争的主题,包括行动的和思想感情的矛盾冲突(实质上是阶级矛盾和斗争的反映),而不求温柔敦厚以避免刺激。更重要的是他形象地提出了一些不合封建时代统治思想的进步意见。由于他在艺术方面的卓越成就以及并没有明显地直接歌颂反叛,他的作品历来在古典文学中占有很高的地位,可是又由于他毕竟是不合流俗而表现激烈情绪的作家,封建的以及资产阶级的评论者对他总是着重在风格和技巧上谈论优缺点,而忽略思想上的进步内容,以致往往贬低了他的价值。

薄婆菩提大约是 8 世纪的人,生于印度西南部。他在剧本中说到自己一名室利甘吒,出身于一个婆罗门学者的世家,自夸有广博的学问和高超的文才。这是和他的作品中情况相符合的。他又说明自己的戏剧是为了在大自在天的节日上演的。此外关于他的时代和生平的传说,例如说他和迦梨陀娑同时代的故事,多不可靠。

他的流传至今的三个剧本中,两个以罗摩的故事为题材,一个是他创造的故事,写青年男女的婚姻波折和斗争。我们先介绍这一个以现实生活为题材的剧本。这也可能是他的早期创作。

这个剧共有十幕。剧名是《茉莉和青春》(摩罗提和摩陀婆)。茉莉(摩罗提)是一个女子的名字,青春(摩陀婆)是她的情人的名字。这剧就是写他们两人以及他们的朋友另一对男女的恋爱和结婚的经过。这剧的内容反映了封建社会的一些社会侧面,不是只写公子小姐的"风流韵事",而是写他们向封建束缚进行的勇敢斗争。十幕中有不少热闹的紧张的场面,在古典戏剧中是少有的。

在序幕中作者用戏剧主人的嘴说,戏剧应该有丰富的感情,奇

妙的故事,友谊,爱情,勇敢,学问;然后他介绍作者的家世,随即诵出一首有名的诗:

> 这儿的那些对我们表示轻鄙的人,他们也许知道一些东西;〔我〕这个工作不是为了他们。但是将来会出现同我一样禀性的人,因为时间是无限而大地是广阔无垠。(第八首诗,又一本作第七首)

从作者这种抑郁不平的语气中可以看出他在当时是不得志的,受轻鄙的。这种轻鄙显然不是对他的无可非议的学问、文才和剧中的爱情描写,而是对他的思想感情;因为在这一方面他表现出与众不同,所以要期待未来的人和他共鸣。

第一幕开始就把这个爱情的背景放在政治上。一个尼姑上场,她要为公子青春和小姐茉莉撮合,使他们发生恋爱。这个结合,双方家长是同意的。但是国王要把那位小姐嫁给一个幸臣,家长不敢公开违抗王命,因此要这一对青年自作主张,造出既成事实。这样,这次恋爱也就成为对国王的反抗了。

在第一幕里,尼姑使两人花园相会,彼此发生爱慕之情。

第二幕写这个爱情已经成熟。

第三幕、第四幕:花园中尼姑和茉莉及其丫环谈话,青春在旁窃听。这时忽然老虎出柙。青春的友人救了茉莉的女友,即那个幸臣的妹妹,自己受了伤。这是第二对相爱的男女。青春这时对于成婚感到绝望,只有求助于妖鬼。

第五幕是在火葬场上。青春夜间跑来叫卖自己的肉给妖鬼。恰好一个妖巫把茉莉摄来庙中祭神。青春杀了妖巫,救了茉莉。

第六幕中,茉莉要嫁给那个幸臣了。当她在举行婚礼之先到庙中拜神时,青春和他的朋友暗藏在庙中。朋友男扮女装,冒充茉

莉。青春和茉莉逃到森林中私自结婚。

第七幕是洞房。冒充茉莉的那个朋友拒绝了幸臣,使他一怒而去。小尼姑乘此机会把幸臣的妹妹找来。两人偕逃。

第八幕中,国王派兵追捕。青春和他的朋友拒捕,战斗激烈。国王见他们勇敢,赦免了他们的罪过。这时妖巫的女徒弟劫去了茉莉。

第九幕是青春寻找茉莉。幸而尼姑的另一女徒弟救了茉莉。(这一幕中有袭迦梨陀娑《广延天女》中寻妻之处。)

第十幕是大家哭茉莉,但是终于团圆。国王也只好批准这两件不合法的婚姻。

这剧中的情节有的已见于《故事海》。例如两对爱人,劫婚,墓场救美人,墓场卖人肉给妖鬼等。但是整个故事还追溯不出来源,显见是作者的创造。

这剧本里所写的爱情是热烈的,放纵的,有时几乎是露骨的情欲。在这一点上它比迦梨陀娑所写的更为发展了。总结男女勾引和调情技术的《欲经》这时已经成为封建社会上层人物腐朽生活的经典,对文人有了很大影响。《小泥车》和《惊梦记》中的爱情还并不如此。这显然是由于时代和阶级的差异而爱情的具体内容也有所不同。若是作为描写爱情的剧本,这个剧是没有什么值得称道之处,除非是算做对于封建社会公子小姐生活的一种暴露。那位公子是无所顾忌的;那位小姐还常提到什么玷污门第之类的封建道德(这也是前一时代所没有的),可是她的行为却是对这种道德的背叛。尼姑完全不成为出家人,而是封建社会中的三姑六婆的形象。

我们现在对这个剧本能够肯定的,首先是它的作者大胆写出了对封建统治的一种反抗精神。虽然这只是公子小姐的反抗,但是它一直发展到了武装拒捕,迫使统治者让步的地步。其次是它

提出了对婚姻的看法,反对包办婚姻而要求男女自主的结合。它居然歌颂私奔,而把斗争矛头指向统治者的命令,不是把障碍归于什么无来由的不可捉摸的诅咒。它强调了男女双方的平等关系,指出女人不是生儿子的工具,双方处于同样地位,有同样要求,都是青年男女,男的不是朝秦暮楚的多妻的狂蜂浪蝶,女的也不是天真的软弱的被动的弱女子可怜相。两人都不惜牺牲生命以求结合,而不是空谈哀怨。在今天看来这种不顾一切的恋爱是不足为训的,但在封建社会中,它有冲破封建枷锁的积极意义。又其次,它还歌颂了斗争中的友情,抢救被老虎和妖巫伤害的人的侠义行为。这在封建社会中也有进步作用。最后是它暴露了封建社会中的黑暗面,使我们看到在那种吃人的社会里,剥削阶级过着怎样野蛮、腐朽、堕落的生活。

薄婆菩提在这个剧里炫耀他的文才。这完全是按照当时流行的形式主义的艺术标准。连篇累牍的常有僻词滥调的长句子,内容腐朽的无聊描写,过分夸张的狂言呓语等等,都显示出古典文学已经在下坡路上越走越远了。虽然这可以表示作者操纵艰难的梵语的能力,但把艺术才能用于这一方面未免可惜。这是作者还不能越出时代风尚的限制之故。

剧中有的情节使我们想到我国封建时代的小说中的故事,如化妆代嫁,临嫁私奔,劫美拒捕,从妖道刀下救妇女等等。这都证明它们是类似的社会生活在人们头脑中的反映。

就戏剧的和语言的技巧来说,这一剧在古典戏剧中以场面紧张,感情奔放,文词华丽而占有重要地位,对于研究这一艺术形式的发展过程很有意义。

第二节 《大雄传》和《罗摩传后篇》

薄婆菩提的另两个以罗摩故事为题材的剧本表现了更突出的政治色彩,情调和《茉莉和青春》很不相同,在思想上具有很多的民主性。

《大雄传》是一个七幕剧,概括了《罗摩衍那》前六篇的主要情节。从艺术观点说,这不是一个很好的戏剧。因为作者要在七幕之中演完史诗的主要情节,而且加上了许多新的内容,所以他不得不多用对话叙述事件发展,而减少了戏剧性的行动,使戏剧效果降低。近代评论者常根据这一点贬低这个作品。其实这个剧本在内容上有着重要的创造,在概括和表现史诗故事的技巧上也不亚于跋娑和其他人的同类戏剧,而在紧密结合作者的中心思想来使史诗戏剧化这一点上则超过了它们。

薄婆菩提在这个剧中加入了王国与王国争夺霸权的内容,因而使全局改观,产生了借古讽今的效果,使历史传说有了现实意义。另一方面,他又把罗摩和悉达的故事也改了,宣传了自己的反对封建包办婚姻提倡自主婚姻的主张。这个剧本的进步意义就在于此。

第一幕里开门见山就展开了两国斗争的场面。罗摩和罗奇曼兄弟二人在众友仙人的道院里见到了悉达和她的妹妹,互相表示爱幕,成为两对情人。这时,被称为三界之主的罗刹国首领十首王派人来求婚,要娶悉达,未得如愿。罗摩战胜了并且诛杀了一些罗刹,获得了法宝,折了神弓,娶了悉达。罗奇曼也和悉达的妹妹结婚。十首王的使者大怒而去。作者在这里把十首王和罗摩的结仇

上溯到了罗摩故事的开端,和罗摩诛罗刹的情节联系起来,并且使罗摩兄弟的婚姻有了男女恋爱自主婚姻的性质,改变了原来把悉达当做物品凭条件赠送的“比武选婿”的情节。剧中诛杀罗刹在暗场处理,台上表现的是婚姻与政治的联系。

第二幕和第三幕突出了史诗中一个次要情节,把罗摩和持斧罗摩的斗争当作主要内容。这是很有意义的。因为持斧罗摩是当时认为天下无敌的凶猛的战将,而罗摩只是一个初显身手的青年。持斧罗摩代表了骄傲蛮横的武人,他杀过自己的母亲,并且据说曾经消灭刹帝利全族二十一次。所有的长辈都出面劝解,但是无效。战斗不可避免。暗场处理了战斗。罗摩战胜了他的无故前来挑战的对手。作者把这一场斗争和十首王又联系起来。在第二幕里写十首王的大臣和罗刹女巨爪要设计杀罗摩。大臣的考虑主要是,天神一向惧罗刹王,现在罗摩诛杀罗刹,王威将失,所以必须去此政敌。这时恰好持斧罗摩来信,他们便挑拨持斧罗摩去挑衅。因此,这实际是罗刹国的一次政治进攻,可是这个借刀杀人之计终归失败。

第四幕写罗刹国的大臣一计不成,又生一计。他派巨爪冒充十车王的一个王后(罗摩的弟弟婆罗多的母亲)的宫女,送一封信给罗摩,要求他向十车王提出满足以前允许的两个心愿:放逐罗摩十四年,立婆罗多为太子。罗摩欣然接受。后来大家发现这是诡计,婆罗多要求十车王立罗摩为太子;但是罗摩坚持履行诺言,并且要去继承持斧罗摩诛罗刹的责任,不肯回宫。于是罗摩夫妇和罗奇曼去了森林。这种安排也是作者的创造。他把这个著名的宫廷纠纷改成了敌国用诡计的结果。在开场的插曲中,罗刹国大臣与巨爪定计时,有很多政治考虑。大臣认为罗摩保护世界而罗刹以暴力统治世界,双方处于不可调和的地位。他还充分估计到后果,分析国内情况,假定失败时将会怎样。

第五幕中作者又改动了史诗。他先从大鹏鸟一方面写他如何保护罗摩，看到悉达被十首王掠走，出面救悉达而为十首王所杀。罗摩兄弟找寻悉达。十首王的弟弟被放逐出国，要见罗摩。猴国之王受罗刹国大臣的挑拨，阻挠罗摩前去。罗摩杀了他，得到他的弟弟猴王妙项的帮助。这幕情节复杂，多只交代过场，其中着重解说罗摩与猴王及罗刹王弟的关系，把猴国之王写成了罗刹王的朋友，仍集中于对罗刹的斗争。

第六幕写在楞伽国的战争和十首王的被诛，用天神对话描写战争场面。

第七幕按照史诗写到罗摩的复位。幕前插曲中楞伽城女神谈论败亡情况。

最后这两幕没有什么特点。这可能不是薄婆菩提的原作。现有的三种传本的写本、印本在第五幕的第四十六首诗以前是一致的。但是第五幕末尾和最后两幕在三种传本中互有不同，一般认为都不是原作，而是别人依照史诗重写的本子。也许作者原未终篇，但也可能是薄婆菩提把结局也大加改动，宣传他自己的政治主张，而不利于封建统治，因此被窜改而失落。如果是这样，那确实是一个很大的损失。

《大雄传》的前五幕证明这是一个以政治斗争为中心的剧本。作者改动了当时已经成为不朽经典的史诗故事，这需要很大的勇气。他这样做显然是为了政治性的目的。他写的人物和故事是史诗的，但是背景和中心思想是现实的。他是用历史剧的面貌来隐藏现实政治斗争的内容，用旧瓶装了新酒。全剧是对封建王国斗争的抨击，由婚姻结仇不过是个题目。十首王一方是完全无理的侵犯者，而罗摩一方是受害者。作者同情受害的一方，写他们的灾难和胜利。这是为当时受侵略的小国鸣不平。十首王一方有许多罗刹王、持斧罗摩、猴国之王作为盟国，显然是一个封建霸主的代

表。罗摩则是一个受迫害逃往森林的贵族。作者揭发了霸主的阴谋,并且指出了双方斗争胜败的必然性。

可惜这个政治性很强的剧本和《茉莉和青春》一样用了堆砌词藻排比典故的文体。作者受到当时文人风尚的这种影响减弱了这两剧的艺术力量。幸而他的第三个剧本的文体有所改变,用语比较自然而雄健有力,不再迷恋词藻的堆砌。

第三个剧本名为《罗摩传后篇》,是写《罗摩衍那》第七篇中的罗摩休妻和重圆的故事。这是一个七幕剧。薄婆菩提在印度,无论古代或现代,获得与迦梨陀娑并肩的地位,主要是依靠这个剧本。

第一幕开场说明罗摩已经登极做国王。长辈都到别处去了。悉达怀了孕,罗摩陪着她。这时他的家族的祭师极裕仙人传来了口信,给他一个教训说:他还年轻而且新掌国家政权,必须一切听从人民。罗摩的答复是:

情谊、仁慈以及幸福,
甚至是悉达公主,
若为了讨好人民,
我都放弃而不痛苦。

——第十二诗

这样点出了罗摩这时做了国王,与流放时不同,江山情重,政治第一了。他要听从人民,为人民牺牲一切。可是人民是那一阶级的人?要求他的是什么?当时统治者听从的人民不是劳动人民而是政权的支柱,地主和封建道德的维护者。矛盾由此产生。

接下去,作者运用了一个新的艺术手法,用对照加深罗摩的矛盾。罗奇曼来说,以罗摩过去经历为题材的壁画完成了。这时作

者又重复了前面的思想。罗摩问画到什么时候为止。罗奇曼答：画到悉达经火炼证明贞节为止。罗摩便叹道："以保持家门荣誉为财富的人要讨好人民真不容易。"（另一本子中这句是"受难的人应当得到人安慰。"）随后他们去看画。一幅幅画图引起对过去苦难生活的回忆。这三个人谈往事而情谊更深。在这里作者完全抛弃了《茉莉和青春》中的那种色欲爱情，而把爱情建筑在同甘共苦的友谊基础之上。这是一个很大的进步。当悉达倦了倚着罗摩睡去时，罗摩用一首诗说出这样对爱情的看法（第三十九诗）。

派往民间了解情况的差人来报告，人民不满了，认为悉达不贞节。罗摩在惊昏过去以后，醒来说："以一切行为讨好人民就是善人的最高职责。"决定休妻。这时作者敏锐地创造了两句对话。那个差人惊问：为什么要听那些坏人的话去做这样的事？罗摩连忙说："罪过！罪过！城乡居民（绅士）怎么是坏人啊！"（这句在另一本中是："城乡居民真的是坏人！"）然后说他的家族（门第）是受人民尊敬的。可是接着那差人离去，他独自对睡熟的悉达痛哭流涕，大骂自己"极端残忍"，要干出这样"空前未有的下贱的事"。骂自己是"恶人"，是"忘恩负义"等等。悉达本来说要去恒河边。她醒来时，罗摩已走。差人上场说：车子已经准备好了。

第一幕里的这种情调成为全剧的主导情调。悉达是无罪的。罗摩作为一个丈夫和爱人，决不能抛弃自己的自幼相识而且长期共过患难的，忠贞不贰的，怀着孕的妻子；但是他作为一个统治者，又不能不听从人民的意见，他于是成了双重人格，好像唐明皇一样，杀死了杨贵妃，又长恨不已。可是经过分析就可见这和《长恨歌》的背景是不同的。这里没有误国的大罪和军士的要求，罗摩也不是牺牲一个妇女来为自己做替罪的羔羊，以拯救江山和生命。这里他扮演的是一个听从人民的统治者，对于人民没有一句怨言。但是所谓人民的要求却是维护封建道德的贞节，是捕风捉影的猜

疑。罗摩成了《孔雀东南飞》里的焦仲卿,屈服于封建势力了。报信的差人说那些人是坏人,罗摩说不是,但他这时用的词不是人民,而是另外的词"城乡居民"。这个词在奴隶社会中指的是城市和乡镇(村社)中的自由人,在封建社会中就是绅士,是维护封建制度的反动阶级,是统治者不能得罪的政权支柱。因此,制造这个悲剧的负责人是封建道德和维护它的反动阶级。作者当然不可能理解到这一点。他的态度是对听从民意的统治者罗摩不加谴责,全剧也没有批评他所谓人民,但是对作为爱人的罗摩的这种行为却大加责骂,主要是用罗摩自责的口吻,也通过了他周围的其他人的愤怒的表示。那么,这个矛盾如何解决?作者到最后提出了一个新的办法:把事实诉诸广大群众。这样,作者的思想就包括了几个基本点:第一,统治者必须服从民意。第二,自幼相爱患难相从的爱人夫妇不应离弃而要忠贞相守。第三,解决矛盾困难只有把事实公开给广大群众评判是非。第四,作者没有谴责封建道德,贞操观念,但是他要求男女双方对等,悉达不嫁,罗摩也十二年不娶。这剧就是作者宣传这些思想的工具,而不是去描写现代小资产阶级所欣赏的那种内心矛盾。作者所写的罗摩的思想中,休妻是坚决的,对爱人的忠心也是一贯的。罗摩并不是徘徊歧路犹豫不决的可怜形象。作者当然没有进步到能认识封建社会制度是罪恶的根源,他在好样的时代还不可能有这样思想;但是他看出了问题,提出了意见,而这些意见不是巩固反动统治的,却是剥削阶级做不到而多少接近当时劳动人民的生活与思想感情的。他所着重的夫妇对等的坚贞不渝,守一不贰,这实际上是对封建的女子片面贞操道德的一个否定。他的统治者必须听从人民以及把事实公开给广大人民评判的思想,显然是有民主性的,进步的。他的艺术也巧妙地为他的思想服务,层层相逼,步步紧凑,从各方面突出自己的中心思想,即男女爱情要经患难而不渝并且双方对等不应中途离弃

的思想。我们根据这剧的思想的进步性和艺术为思想服务的完整性,可以肯定它是一部杰作,在印度古典文学中放射着灿烂的光辉,达到了印度封建时代作家文学所可能达到的一个高峰。当然它决不能和真正人民的革命的文学作品相提并论,它有着不可逾越的时代局限。

第二幕与第一幕的事件已经相隔十二年了。这一幕中作者的思想遇到另一个考验。他写到罗摩杀那个贱民修道人以救婆罗门孩子的故事。作者虽然没有明确反对这件事,但是他写罗摩杀那个修道人时的自白是:

> 右手啊!为了使那婆罗门的死去的孩子复活,你对首陀罗修道人开刀吧。你是罗摩的手臂,既能赶走在怀孕痛苦中的悉达,你还有什么怜悯心呢?
>
> ——第十诗

修道人被杀后随即化为神仙前来提醒他说,这就是他以前和悉达在森林中受难的旧地。所以作者写这个情节是为了引罗摩与悉达相会,但他仍然表示了罗摩的杀贱民是和休妻一样的残暴行为。

第三幕中作者使悉达隐身与罗摩相见。他创造了咫尺天涯的新戏,而与别的戏中偷听情话不同。这是戏剧性的高潮,作者充分发挥了自己的才能,宣扬了双方爱情的坚贞不渝。罗摩在想念悉达时还向人民请求饶恕(第三十二诗)。悉达知道罗摩未娶,原谅他,而且庆幸他没有放弃国王的职责(第八诗前一段)。但是森林仙女却不原谅他,而责备罗摩(第二十六诗、第二十七诗及其他),并且一直称他为“王爷”,使罗摩感到流放时的旧日友情已失。在

这里,作者用仙女的嘴表示出对因所谓贞操问题而休妻的意见。当时罗摩答复仙女说,休妻是因为人民不原谅。仙女问为什么。罗摩答:"只有他们知道。"于是仙女说:"狠心的人呀！你真是以荣誉为重;可是还有比这件事(指弃悉达)更可怕的不荣誉的事吗?"(第二十七诗)在这一幕的末尾作者表示对艺术和人生的见解说:

只有一种感情,就是悲悯,
随不同变化而万象纷呈;
漩涡,泡沫,波浪翻腾,
都无非是水的变形。

——第四十七诗

这也是作者对这一幕和全剧的自赞。

第四幕写悉达的父亲和罗摩的母亲及仙人妻子等老人的愤怒和悲痛。罗摩的孩子出现了。但是老人不知他是外孙。这时罗奇曼的孩子护送罗摩马祭的马来到。小孩子去看马。堂兄弟间发生了冲突。

第五幕写罗摩的一个儿子(自说是森林居民)独战全军。他不服罗摩(不知他是自己的父亲),因为学过《罗摩衍那》直到悉达被弃,便能指摘罗摩的一些不合武士行为的缺点。

第六幕中写罗摩来到。孩子停止战斗。罗摩见到自己的双生子,但不认识。

第七幕中作者又创造了一个新的艺术手法,演出了戏中戏。蚁垤仙人把罗摩弃妻的事排演成戏,用法力使天上人间都能看见,让罗摩兄弟和所有的人都来看戏。戏中戏表演悉达投恒河自杀,生双胎,为恒河女神和她的母亲大地之神救出。大地责备罗摩。恒河为罗摩辩解说:人间散布恶名是可怕的。人民不信悉达经过

火的考验，罗摩家族要求听从全体人民，罗摩又有什么办法呢？(第六诗)悉达要求回到大地腹中，但她的大地母亲告诉她还有养育二子的责任，要等孩子断奶。这时罗摩看戏昏倒。戏中戏完了，而戏中的恒河与大地果然送悉达出来了。悉达救醒了罗摩。罗摩自称犯了大罪。这时极裕仙人的妻子问城乡居民是否同意接受这位纯洁的皇后。罗奇曼说：所有城乡居民，一切众生都向悉达行礼了。天上洒下花雨。二子与父母相见，大团圆。

作者的意图一眼看得出是为弃妇申诉。他是借古讽今提出创见。罗摩休妻的故事自然是封建道德和夫权维护者的一个精神武器，也是妇女的一副难以解脱的精神枷锁。薄婆菩提对这件古老的公案做了翻案文章。当然他无法把神化了的罗摩拉下宝座，因此只有把他写成一个有良心的统治者，让他自己责备自己。悉达的形象是史诗中已经塑就的善良纯洁的妇女。薄婆菩提便未加改动，只是把她写得更加美化，也就是说使她的品质更加同控告她的罪状相对立。作者没有在剧中攻击封建道德本身，但是他为弃妇呼冤，正面提出夫妇对等关系的新见解。他代表被压迫的妇女大声疾呼，同时也就是对封建社会婚姻制度的一种抗议。这是这一剧本的民主性的精华。

《罗摩传后篇》在艺术上有很高的成就。它不但包含了一些新的戏剧手法，创造了一些新颖而切合剧情又突出所要宣传的思想感情的场面，而且结构也比较完美，没有很多松懈冗长的描绘。作者运用语言的能力在这一剧中发挥到了正确的方面。无论是诗或则对话都不像《茉莉和青春》或则《大雄传》那样充满堆砌词藻的废话。全剧完全没有艳情词句；这里所写的爱情不是男欢女爱的低级趣味，而是由共患难产生的夫妇互相尊重和帮助的感情，是“老死不变，一生难得有一次”的(第一幕第三十九诗)。因此，剧中的感情虽然奔放却比较健康。薄婆菩提的雄健有力的风格依然保

持,可是除去了浮夸,而留下了坦白真诚毫不扭捏的特点。艺术手法可以说是浪漫主义的,不过仍不离现实生活的可能性。尽管出现一些神仙和隐身术,但人物形象都是封建社会中的现实形象。在古典文学已到形式主义占优势的末流时期,这一剧本是一个很突出的艺术成就。

薄婆菩提在三个剧本里都表现了进步的思想。在8世纪印度的封建社会里,在政治腐败和人民灾难深重的环境中,这位出身小城市书香门第的博学多才的作家,受到社会上层的歧视,怀着一腔抑郁不平之气,在思想上产生了反对当时统治阶级思想的一些意见,反映了阶级斗争中被压迫阶级方面的一些观点。作为封建时代的一个带有叛逆性的作家,他值得我们重视和赞扬。

在对待爱情和婚姻问题上,薄婆菩提的反封建的进步思想是明显的。恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》第二章《家庭》中说:“以两方的相互爱情高于其他一切考虑作为结婚依据的事情,在统治阶级的实践上是从所未闻的事情。只有在浪漫事迹中,或者在不受重视的被压迫阶级中才有这样的事情。”[①] 可见他这种思想的进步意义。

薄婆菩提的创作风格同他的思想感情是一致的。他虽则没有脱离当时风尚而喜欢卖弄才华,可是他的作品中充满了强烈的痛苦感情,又保持着积极的乐观的斗争情绪,而不见低沉的含蓄宛转的凄凉情调。这正符合客观世界中激烈的阶级斗争的要求。他不是站在走向崩溃没落的腐朽的封建贵族一边颓废感伤,也不像供奉清客或则落拓文人那样风流自赏,而是抒写勇敢战斗视死如归的豪迈气概。斗虎救人,少年罗摩斗无故来犯的老将持斧罗摩,乡村居住的12岁的儿童(罗摩的一个儿子)敢向大军挑战,两个勇士

① 《马克思恩格斯文选》两卷集,第2卷,人民出版社1962年版,第235页。

拒捕斗国王的追兵，这些就是他所写的战斗场面。在这些场面中战斗锋芒所指的方向是一致的，作者的倾向也是明显的，这就是歌颂以弱敌强和威武不能屈。此外他也常表现出喜欢战斗的气氛。例如墓场的妖氛结束于挥剑斩妖人救弱女等等。这些自然都是个人英雄主义的奋斗，他不可能看到群众和集体。不过他这样的手法确是冲破了古典戏剧不许过火的禁律。剧中根本没有古典戏剧中常见的宫廷丑角。他的写作态度是严肃的，不是轻佻浮薄的。

不过他的艺术形式仍有很大的缺点。除了《罗摩传后篇》以外，总是大言壮语太多，炫耀文才过甚。他的不能为统治阶级欣赏的思想感情内容却装在人民不易了解的语言形式里面。人物感情不断激动，角色经常在舞台上昏倒，场面过多，情节离奇等等都是缺点。他对生活有一些细致的观察，但是往往淹没在他的华丽词藻里。不过他突出了主要的生活矛盾和强烈的感情，这补救了他的不少技巧缺陷。单纯从运用古典梵语的能力一点说，他的雄健风格和迦梨陀娑的妩媚宛转恰成对照，一刚一柔，成为古典文章的典范。印度传统的推重是有根据的。

第十章 政治戏剧《指环印》和《结髻记》

第一节 描写政权斗争中制敌谋略的《指环印》

薄婆菩提的罗摩故事剧借历史传说以反映现实，表达自己主张。后来有一些作品虽然同样改写旧材料，实际上也反映了自己的观点，但并不是为了宣传新思想，而往往只是炒冷饭。现在还流传的古典戏剧中，有两部直接写政治斗争的，都是明说历史传说人物暗射当代实际。这里面还反映了古典文学中少有的爱国主义思想感情（当然免不了和忠君的封建道德有联系），值得我们重视。

毗舍佉达多的七幕剧《指环印》（剧的全名可解作"由指环印捉住了罗刹"）是一部著名的写政治斗争的戏剧。它和描写宫廷的戏剧迥乎不同。其中没有传统的宫廷丑角，没有女主角，没有爱情，有的只是积极从事政治斗争的各种人物。所写的时代是公元前孔雀王朝的初兴期。主要人物中，新朝的皇帝和宰相是历史人物，但是他们的政敌却不见经传，故事也是虚构的，找不到历史根据。作者大约是6世纪到9世纪之间的作家，时代至今还没有确定。作者比剧中所写的朝代总是晚了千年左右，因此这可以算是借古讽今的历史传说剧。

从剧中头尾部分关于作者和当时统治者的诗句看来，作者的

祖父和父亲都是封建贵族。剧末祝词所歌颂的王曾经拯救过受异族扰害的国土(因此他可能生于6世纪末)。从剧中可见作者不但通晓戏剧艺术,对政治很有了解,而且深通文法、天文和逻辑。关于这位作者的生平,此外没有什么资料。他的作品不止一部,但只有这一剧流传至今。

这个剧本的特点是从头到尾写政治。政治斗争就是一切。朋友关系、夫妇关系都从政治利益考虑。政治斗争有明争,但多在暗场,主要的内容是暗斗。一方是新朝宰相,力图巩固新国家,消灭对抗的旧朝势力。另一方是旧朝宰相,在本朝复灭之后,还力图纠集各种力量,不顾一切地要推翻新君,实现复辟。双方都忠心耿耿各为其主。新朝宰相是历史传说中著名的诸葛亮型的政治人物。他使用反间计,分化离间对方的力量,消灭敌人的周围实力,使主要敌人孤立,然后逼这个有才能的敌人归顺,表示自己只为国家,毫无私怨。旧朝宰相也是能力高强,坚持不屈,但是势穷力蹙,终于以救友人为理由,而放弃反抗,愿为新的国家服务。很明显地,这是封建时代王国政治的反映。作者创作这个剧本一定是有所为的。他把政治斗争提到首要地位,表现自己的谋略和所见到的实际斗争,并且发表了他的大臣必须公忠谋国,为国家应当不顾一切的思想。

第一幕开场时,旧朝已亡,旧宰相已逃走出国,正在纠集各种反动势力,谋求复仇(这时旧王已没有了)。新朝宰相在独白里反复考虑用计。他不但要消灭敌对势力,还要把这个能干的敌人制服,使他转变过来。他侦查到对方的家属仍留在城内,一个商人庇护着他们。他又得到了旧朝宰相罗刹(他的名字)的有印章的指环。他把商人逮捕起来,利用这个指环印写了一封假信,又放了一些反对者私逃出国投敌,实际上这些都是他派遣出去的人。

这一幕生动地描写了新当权的统治者如何为巩固政权而工

作。其中说到新王为民除害得到人民拥护,前朝贪财受财,新朝要求官吏不虐待人民。

第二幕写罗刹一方的情形。他得到消息,所有他使用的谋害新朝君主的计策都失败了。可是他的一个忠实的部下临刑遇救,逃来了。他重得了指环印。留下了救他的部下的人。其实这正是对方派来的。这位坚持反抗的人已经中计了。这时他又听到新朝君王已经不喜欢那位足智多谋的宰相。这个喜讯其实也是假的,是那位宰相和新君王密谋要以伪作不和来愚弄政敌。

第三幕是一个著名的场面。新朝皇帝和宰相吵起来了。彼此对骂。宰相愤而辞职。这实际上是伪装的,是欺骗敌人的一个圈套。

第四幕中,罗刹的盟军首领开始对罗刹怀疑。他收容了逃来归顺的诈降的人,这些人告诉他,罗刹不可靠,只要现任宰相一去职,他就会投降,再做宰相。恰好皇帝和宰相分裂的消息传来了。罗刹认为最可怕的敌人已去,胜利的时机已到,很高兴地说新君已在他掌中。他的盟军首领听了,更加深了疑心。

第五幕中,反间计实现了。派去诈降的人用种种办法证明罗刹和新朝有勾结,使那位和新朝有杀父之仇的盟军首领大怒,把他赶走。这好像《三国演义》里曹操离间马超和韩遂的情形,但是计策复杂得多。

第六幕写罗刹回到京城,自叹一切计谋都成画饼。这时他的忠实朋友,庇护他的家属的商人,就要处死刑了。为了救他,罗刹只有自我牺牲。

第七幕是法场救友。商人行刑之时,罗刹出面救他。皇帝和宰相也来了。他们提出释放商人的条件是要他归顺做大臣。这时他的盟军已经土崩瓦解,首领也被俘了。罗刹看到大势已去,再顽抗也无益,便投降了。他要求释放他的同谋者,共同为新国家服

务。宰相的计谋成功,敌对势力消灭,敌人转化为支持新朝的人,国家政权巩固了。

剧本的故事内容只是统治阶级的内部斗争,用的策略都是一种权术,是一些阴谋诡计。但是作者的用意是宣传大臣公忠体国,为国家奋不顾身。他赞扬宰相用一切手段使国家巩固,不但消灭敌人,而且要迫使敌人归降,使他为己所用。作者同时也称赞亡国大夫矢志复仇。忠君在这里还不是主导思想。巩固国家政权是剧本的主题。在封建王国政治不稳定,统治阶级腐败无能只知奢侈宴乐,内部纠纷连绵不断,外部敌人时刻来攻,国家有复亡危险的时代,这样的剧本描写古代名相如何巩固新朝,使旧朝的孤臣降顺,当然还是有一定的进步意义的。作者的用意是为统治阶级画策,也是为国家谋安定。虽然从革命观点说,这剧仍然只是封建统治阶级一方面的著作,但是它的斗争锋芒不是指向革命,而是为谋求国家统一而对敌斗争。这种主张,在混乱的王国纷争局面下,还是对人民比较有利的。

值得注意的是剧末颂词中说到国王保卫了受外族(称非印度的民族)侵扰的国家,这说明剧本作者的爱国思想的背景。

巩固什么政权是进步或反动的关键所在。剧中虽然很少说明这一点,但是敌方宰相被称为"罗刹",新朝皇帝被宰相称为"贱民",指他本是低级种姓或奴隶出身。这暗示了新朝是奴隶起义成功的政权,旧朝的贵族大臣不服。作者对这个起义奴隶的政权是拥护的。

这剧本是古典文学中极少见的专以政治斗争为题材的作品。它在艺术方面也有很高的成就。作者主要写政治斗争的各种活动,故事复杂,人物繁多(上场人物有二十多个),情节发展快,戏剧性强。作者并不卖弄诗才,他着眼的主要是描述事件进展和塑造一些他所理想的和熟悉的人物。不过他也不是不看重形式。他不

但在戏剧情节的组织安排的技巧上有很大成就,而且善于运用语言。他的文体虽然有时晦涩,而且好用双关语,但总的说来,是生动有力的。许多台词很自然而且适合性格。对白中常出现生动、明快的语言,显示角色的机智。作者确是个高明的戏剧家。不过作为诗人,他却没有杰出的成就。他喜欢用冗长的句子和双关隐语,比喻有时只是字面凑合,缺乏新鲜内容。

在塑造人物方面,作者取得了很大成就。不但几个主角的性格鲜明突出,甚至一些配角也各有不同口吻的对白,适合自己的身份、性格和当时的情绪。开场时首相的长篇独白显示这个足智多谋的政治家的周密的思考,到了第三幕中他同皇帝伪装争吵时就换了一副口气。旧朝宰相则是另一副面貌。他也顽强地策划反攻,可是考虑不周,常陷主观,而且带有无可奈何之意。那些间谍和使者也有一些显示性格的生动的台词。可惜的只是文词有时简奥,喜爱双关,以致隐晦;可是也不时出现简单明了的对白,不失戏剧性。

毗舍佉达多写的别的剧本,都已失传。12 世纪的一部诗选引了他的一首诗,看来可能是写罗摩故事的戏剧中的。11 世纪到 12 世纪的论戏剧和论诗的另两部著作征引了他的另一部戏剧。剧名是《月护皇后》,写的也是政治斗争。月护之兄是国王,为敌人俘获后又被释放,但要送王后去作为赎买。月护冒充嫂子前往,刺死了敌王,装疯逃走,最后率军打败了敌人。剧的主题和《指环印》的政治思想以及作者的时代与生活是相符合的。可惜这一重要作品至今尚未发现写本。

第二节 揭发暴君和鼓吹复仇战争的《结髻记》

婆吒·那罗衍的六幕剧《结髻记》是利用《摩诃婆罗多》的材料来宣传一种复仇情绪的戏。作者的年代还没有确定。因为8世纪的文艺理论书中已经征引此戏,所以最晚不会到9世纪,可能与《指环印》的作者的时代相仿。传说他本在中印度的曲女城,后来应召到了东印度的孟加拉,不过这不一定可靠。

《指环印》和《结髻记》这两部剧虽然都用历史传说为题材反映当代,而且都直接写政治主题,但是两者又有很大区别。《指环印》写的是暗斗,《结髻记》写的是明争;前者是斗智,后者是斗力。两者都写封建统治阶级的内部斗争,但是主题很不相同。《指环印》要求的是和平与政权稳定,而《结髻记》要求的是战争和报仇雪耻。它不提出《指环印》所说的智谋胜过百万雄师的说法(第一幕第二十六诗),而是鼓吹凭武力战胜敌人。

《结髻记》的内容是《摩诃婆罗多》的大战。它不是去给大史诗的情节改写提要,而是专题论述和平与战争以及失败与胜利的问题,表现了作战双方在紧要关头上的内部斗争。难敌兄弟当众侮辱了般度五子的共同妻子,扯着她的头发拖到大殿上,因此她发誓要在报仇之后才重新结上发髻。这就是剧名的由来。

第一幕揭开了战争前夕的情景。这时坚战派黑天到难敌方面去索还国土,谈判和平。勇武的怖军(毗摩)对这一点很不满意。他同一个兄弟谈这件事。他认为必须以战争复仇,如果坚战屈辱求和,他就不惜兄弟破裂。他的妻子又在火上加油。结果是黑天

的谈判失败。自己还几乎被敌方扣留。于是大战不可避免了。怖军宣布要用仇人的血来给妻子洗发辫。

第二幕是在大战已经进行了几天之后。双方互有胜负,战局悬而未决。这一幕是难敌方面的情况。这一阵营中的空气同决心复仇的般度族方面大不相同。难敌是一派骄矜之气,而且在这战争紧急的时刻,他还去疑心妻子有外遇,纠缠着妻子调情。这一幕里出现了许多凶兆,但是难敌都不以为意,对敌方毫不重视。这里埋伏下了失败的种子,给观众一个骄兵必败的暗示,而且揭露了统治阶级荒淫无耻骄傲专横的丑恶形象。这一幕同战争空气很不调和,与前一幕形成尖锐的对照。古代和近代的评论家对这一场面常提出指责。其实就全局来看,作者写这样一幕是有用意的。他这样描写双方的强烈对比,正好在连续两幕中集中表现了双方对战争的态度,戳穿贵族腐朽生活的内幕,指出他所见到的胜败的一个关键,并且给难敌的形象以更充分的暴露。至于描写得过火则是时代的风气所致。这对作者的意图有利而无害。从全剧的安排来看,我们不能说作者插进这样的场面只是为了描写风流天子,或则只为了增加戏剧的彩色画面。

第三幕是在战争继续了几天之后。双方又死了一些英雄,战局更加紧张,罗刹正在战场上吃人肉,喝人血。这一幕仍写难敌方面的情况。前一幕是君主的骄傲和荒淫无道,这一幕是将帅不和,君主多疑猜忌,偏听偏信。元帅德罗纳阵亡了。他的儿子马勇立志复仇,要求继任统帅。可是难敌听信了迦尔纳的谗言,不允。这样便引起内讧,几乎在自己人之间打起仗来。恰好怖军叫阵,他们才改为一致对外。这是作者提出了难敌方面的第二个致败原因,仍然是跟第一幕相对照。作者巧妙地在开头的连续三幕中集中揭发了战争双方的显著不同的内部情况,用人物活动显出自己对双方的看法。

第四幕写难敌已经负伤,离开战场。败局已定,不可挽救。大将迦尔纳危中求救。难敌正要重赴战场,而他的父母赶到了。这一幕用长篇台词叙述战场上的情况,同时把难敌性格的其他方面(对待朋友和部下)补出来,并为下一幕进一步把这个人物更完整地表现(对待父母和敌人)作了引子。

第五幕是面对面的斗争。起先老王夫妇劝难敌讲和。难敌坚持不答应。他决心拚到底。这时怖军和阿周那赶到了。他们是来找难敌打仗的。怖军看见老王夫妇在场,便和老王吵了起来。难敌也加入了争吵。因为天色已晚,战斗延期到第二天。那个与迦尔纳不和的将领马勇,听说迦尔纳已死,又来表示愿意出力。但是难敌拒绝了他。作者充分揭露了暴君的专横和顽固,写出他的必然灭亡的命运。

第六幕转到坚战一方面。胜利之局已定,坚战准备登极了。只等难敌一死,大战就告终结。可是来了一个奸细(罗刹假扮的),他报告坚战说,怖军已死,阿周那将亡,难敌就要来找他了。于是坚战夫妇面临惨败,决定自焚殉难。可是怖军回来了,证明这情报是假的。奸细除掉了。黑公主重新结上了头发。这一幕看来是多余的。作者安排一个这样的情节也可能是为了揭发两国斗争中还要提防诡计,不一定只是为了产生使观众吃惊的戏剧效果。

这个剧本的政治性很强烈,没有传统的宫廷丑角插科打诨。全剧充满战斗的紧张气氛。只有第二幕换了空气,但是这恰好衬托出必败的暴君一边的垂死征兆。作者对这些统治阶级人物看来是并不尊重的。他把他们都写得很粗暴,很野蛮,争夺统治,报复仇恨。这样的描写很符合封建统治者的嗜杀的本性。但是在战争双方之间作者还有所选择。舞台上难敌出现得最多,总是丑恶的形象。最后败局已定,他还拒绝和平,顽抗到底,好象是个英雄,其实是个独夫。大体上作者是和大史诗作者好恶相同。坚战一方有

和平解决的诚意,但难敌的独霸野心造成势不两立的局面。怖军的复仇意志反映了受侮辱、受迫害阶级的愤怒感情。另一方面,作者不但把难敌写成暴君形象,而且还描写出他的昏君面貌,尤其是着重点出了将帅不和,君主猜忌,恰好同坚战方面的同仇敌忾成为对照。可见作者对于封建政治是有认识的,对于反动统治阶级的内部情况及其本性是了解的。他选择这样的题材,作这样的描写,实际上是对当代政治作了一幅画图,反映了他对当前政治的看法。我们应该肯定这部作品的进步意义,承认作者在揭露封建统治者和鼓吹复仇战争以及战争胜败原因等方面是有民主性的倾向的。当然他仍旧不能脱离封建时代上层人物的局限,眼中没有人民,也谈不到真正的爱国主义。

从上面所说看来,《结髻记》并不只是大史诗的戏剧化,而是一种有目的的改造。作者写的是史诗中的大战时期,而对原有的情节有所增加和改动。例如在人物方面增加了难敌的王后,罗刹夫妇,对难敌报信和对坚战报信的两个人,以及戏剧中所需要的配角。特别是难敌的王后这个角色,完全是作者的创造。由她对黑公主的侮辱引出复仇情绪的奔腾;由她的噩梦引出难敌对她的怀疑和以后的调情以及暴风雨的场面(第二幕)。罗刹夫妇的出现则是为了解释怖军的嗜血和增加战场的恐怖气氛。第五幕中难敌先和他的父母后和他的敌人的争论成为战争结束前的总结。这些都是史诗里原来没有的。史诗原有的情节如两次和平谈判合而为一,迦尔纳和德罗纳的儿子的争吵由德罗纳的生前改为死后,坚战受伪装修道人的罗刹愚弄由战后提前改为战局结束时发生。这许多增加和改动不止加强了戏剧效果,也突出了作者的着重点。我们应当承认,作者的以简驭繁和不拘泥于古而使古为我用的戏剧创作才能确实不低。

在塑造人物方面,作者也有很好的成就。全剧的中心人物实

际上是难敌。作者从各方面解剖了他的性格，给他表现自己特点的机会，终于塑出了一个封建贵族的复杂而完整的形象。对于其他人物，剧中只突出其主要的方面，各带有封建军人和君主的一种典型性格。这些人物在历史性的斗争高潮时期，以对当前尖锐矛盾的不同反应显示了自己的性格特征，合起来构成了一幅封建贵族群像的画面。这说明作者对这类人物很熟悉，而且有很强的表现能力。

《结髻记》以夸张手法突出反映现实情景，这和《指环印》的细致复杂的描绘恰成对比。作者以各人不同的言行表现其互相矛盾和斗争，并没有自己出面作颂扬或则谴责。这也是这剧的一个特色。

在文章风格方面，《结髻记》也有其特点。剧中的行动和语言都往往是粗鲁的。作者没有扭扭捏捏羞羞答答的做作，一切都是"直言不讳"，毫不含蓄。这是同戏剧的战争和复仇主题相符合的。但是作者的文体却是像薄婆菩提一样受到形式主义风尚的影响。长的复合词和长句子，排比和堆砌，不时出现。因为情节很多，战争情况不能不通过对话来叙述，这更增加了文体缺点的严重性。例如第四幕中报告战况的滔滔不绝的俗语台词，尽管穿插着难敌的问句，仍然是一个不适宜于戏剧的长篇报告。剧中的俗语也是接近梵语的，像别的许多剧本一样，表明这种俗语只是戏剧用语，并不像是口头俗语，所以俗语部分的文体仍与梵语一致。作者运用梵语表现直率、豪迈、铺张、浮夸的能力是高的，但不时出现不合波你尼文法的错误，可见他受到史诗的影响而且不是一个拘谨的学者。总之，尽管文体和语言中有上述缺点，但剧中的对白仍然能强烈地表现人物性格，而且诗句也刚健有力。古典文学中这一种刚健风格的诗由《结髻记》集中代表了，因此后来的修词学家和评选家常引其中的诗句作为这一风格的例子。婆吒·那罗衍的这部唯一流传至今的作品也因此在古典戏剧中占了一个特殊地位。

第十一章　古典文学的其他作品

第一节　长篇叙事诗

迦梨陀娑的作品中已经含有形式主义的倾向。在他以后，有几部长篇叙事诗，和他的两部长诗一起，被后来的传统称为“大诗”。这些“大诗”形式上以迦梨陀娑的长诗为模范，内容则出于两部史诗，场面和人物也是那些风景、战争、男女、帝王、神仙等等。注重形式的雕琢堆砌是这类诗的共同特点。较早期的有四人的四部作品，入了“大诗”的行列。晚期的同类作品还有许多，一直连续不断，成为封建文人的文学创作的固定体裁。这显然是封建时代脱离人民生活依附封建主的文人的产物。自从 7 世纪以来，古典文学就明显表现出这样的特点，连比较优秀的戏剧也不能免。早期为戏剧规定的一些法则，本来是总结经验指导进一步的创作和表演的，竟逐渐成为僵化的程式，反而给创作加了桎梏。后人津津乐道的古典戏剧中场面和人物如何符合理论规定，其实这里面有些恰恰是由于迁就程式而出现的缺点。正像把相思病划分阶段来刻板地照套子描写一样，并不是好的倾向。

诗和戏剧遵遁这一道路发展下来，愈受形式的约束，愈少新鲜的创造。较早的作品中还有些有意义的成分和优秀的诗句。越到后来，因袭模仿愈甚，作者极力在修词格式和双关语上面用功夫，诗句往往只成为文字游戏，供熟悉这种特殊技艺表演的极少数人欣赏。

大约是7世纪初年或则更早些的诗人婆罗维,在一个公元634年的古代铭刻中和迦梨陀娑并列。他的唯一流传至今的长篇叙事诗《野人和阿周那》是迦梨陀娑以后的"大诗"中最早的也是最优秀的一部。这是一篇包括十八章的长诗,共有诗一千零四十节。故事是《摩诃婆罗多》里取来的。阿周那去雪山求战胜敌人的法宝,在山上修炼苦行。因陀罗化为修道人加以劝阻。阿周那仍坚持下去。大自在天湿婆化为山中野人,来和阿周那争夺一头野猪,引起战斗。大神终于表示满意,赐了阿周那一个法宝。这个故事含有人和神的斗争,在大史诗里还是很有意义的一节,本来可以发展成为一首好诗;但是婆罗维却把它写成了形式重于内容的,主要表现文才的作品。

开头三章是有政治性的。被放逐的坚战五兄弟和他们的妻子,听说敌人统治稳定后,开始了一场争论。有的主张立即发动战争,有的主张继承流放生活直到期满再说。这些争论的内容显示了作者有政治教养(至少是书本上的)。有的诗句也很不错(如第二章中论对待敌人的态度应当坚决)。在这一番政治辩论之后,广博仙人来了。坚战遵照他的意见才决定派阿周那去雪山求法宝。从第四章起作者就把力量放在描写风景、苦行、仙女诱惑上。奇异的苦行,尤其是色情的描写占住了诗人的笔锋。大量写景中虽有佳句,也嫌艰涩,仍是排比堆砌居多。第十一章是因陀罗的劝告。第十二章起才是故事正题。第十三章和第十四章是人神双方争执。末四章写战斗,看来都是一些幻想的情景。

婆罗维的诗中不少处都是为写诗而写诗的例证。他确有诗人的才能,可惜为时代风气所限,不能自拔,以致创作方向趋于形式主义。尤其是第十五章描写战争的场面中,他竟用了很多文字游戏,如各种回文诗,一节诗只有一个辅音配各种元音的格式之类;而第二十五节和第二十七节竟可把音节排成方格,横读竖读皆同。

这在多音节且多语尾变化的梵语中自然比在汉语中还要难,可是没有什么文学价值。

比婆罗维较晚而在他的影响之下的摩伽,一般认为是7世纪后半的人。他的《童护的伏诛》有明显模仿《野人和阿周那》的痕迹。这是一篇包括二十章的长诗,共有诗一千六百四十五节。故事也是取自《摩诃婆罗多》。童护在大殿上众王之前不服黑天,侮辱了他,因而被黑天杀掉。在大史诗里,童护是傲慢的贵族的典型,他嘲笑黑天是牧童出身。这本来可以成为有进步意义的诗的题材的。可是摩伽和婆罗维一样,也把重点放在形式的追求上,使文词淹没了主题。

这诗好像是作者有意和《野人和阿周那》配对的。前三章写黑天奉因陀罗之命诛童护,也有一次会议议论进行步骤。这里面有一些政治辩论。不少诗句表示诗人在政治修养上不亚于他的前辈婆罗维。第四章到第十二章写黑天率领大军前往坚战处赴会。描写一路上的景色,以及军队中带的女人的调情。第十三章和第十四章写到会情况。以下三章是会上争执,战前情况。末三章是战争。第十六章里,童护的使者说了一篇语意双关的外交辞令(第二节至第十五节),表面看是表示悔罪求和好,但隐含的意思却是决裂和宣战。摩伽借此表现自己对于梵语的操纵能力。在第十九章里,摩伽发展了婆罗维的文字游戏,弄出了更多的花样。有的诗节是很复杂的回文诗,如第二十九节和第四十六节是上下两行音节交错,第一百二十节是圆形加三直径线的图案诗。文字魔术到此已可谓登峰造极了。

这两位诗人是在印度传统中和迦梨陀娑并列的诗人。尤其是摩伽,更被称为吸收了两位前辈之长而达到最高峰。显然这主要是就修辞技巧说的,是形式主义文人的论调。摩伽拟婆罗维作诗,力图超过,但是婆罗维仍有其长处,流传下来,未被掩盖。两人的

诗都可以说是为诗而诗的典型，讲求词藻华丽和音调铿锵。摩伽还注意给冷僻的语法规则作例句。他们都还写了一些较好的诗句。从风格上说，一般认为婆罗维的诗体庄严而摩伽的华丽。他们的诗和同时代的檀丁、波那的小说一样都表现了封建文人讲求词藻的狭隘嗜好。

婆罗维和摩伽的诗还有个缺点是思想拗曲，意义晦涩，喜欢用冷词僻义和罕见形式。有些写景的句子本无新意而故作艰深，要读者费力捉摸。有些很好的诗又因为不肯明白表达以致减弱力量。这样的诗在作者是文才和学力的展览，对读者却好像是测验语文程度的考题。在这方面，摩伽确实还胜过了婆罗维。

另两部"大诗"的作者大约也是和前两个同一时代的人。一个是鸠摩罗陀娑，写了《悉达的被掳》(二十章)。一个是跋底，写了《十首王的伏诛》，一名《罗摩传》(二十二章)，通常称为《跋底的诗》。这两部诗都是以《罗摩衍那》故事为题材的。

鸠摩罗陀娑的诗本已失去，只在锡兰发现了一个逐字译注本(只到第十五章)才还了原；以后又在南印度发现了二十章的写本。他在大约10世纪还有不小的名声。不过他模仿迦梨陀娑是显而易见的。这也是形式主义很严重的诗。

《跋底的诗》实际上是语法和修辞的例句集成。作者在诗末自夸"对于有语法眼的人这著作是一盏明灯"，说他的诗必须有注解才能使人懂得。全诗共一千六百二十五节。第一章到第九章表现一般语法形式和构词。第十章到第十三章是修辞和作诗法的例句。第十四章到末尾分章集中出现各种动词时态。内容是从罗摩出生起，历述他的经历直到救出妻子，团圆回国。作为学习语法的文学读物，这诗是同类著作的先驱，但文学价值却比后继者高得多。尽管作者受到自己的特殊任务的束缚，他仍然显露了诗才。整个说来，行文不算艰涩，平庸的抒情叙事之中还时有佳句；然而

无论思想内容或文学技巧都缺少创造性。

这几部诗说明了当时文人中盛行的是什么样的文学。摩伽以后的许多诗都这样陈陈相因,作词章竞赛。大约生于 12 世纪的室利诃奢的《那罗王传》名声较大,被传统列为几部“大诗”之一,但也只是发展了同一种不良倾向。有些耆那教徒诗人参加了这个队伍。他们把史诗题材换上了耆那教的传说。在这些诗人的心目中,内容是不重要的,重要的只是形式。

体制上也可以属于这一类的长诗中,有两部较有内容,都是以王朝历史为题材的作品,都产生于迦湿弥罗国(克什米尔)。一部是大约 11 世纪的比尔诃那的《遮娄其王朝史》(十八章)。作者离开家乡,漫游了许多地方,后来为南印度的一个国王所收容。他写下这部长诗,歌颂他的庇护者的“丰功伟绩”,并且上溯到他的祖先。另一部是大约 12 世纪的迦尔诃那的《王河》(八卷)。这是写迦湿弥罗国王朝历史的大著,是他利用了前人的十一部同类著作才写成的。这两部长诗,尤其是《王河》,包括了一些历史材料,但它们仍是在那些“大诗”诗体的影响之下的诗,而不是认真的历史著作。诗中有不少是不可信的传说。诗人又喜欢照“大诗”的规范描绘封建帝王的战争和享乐。这一类的以历史人物为主的历史诗还有一些。不过往往只是歌功颂德性质。

用俗语写的长诗有一部《驾桥记》(十五章)。作者是贵军,据说是五六世纪的一个国王。这只是以罗摩攻楞伽岛故事为题材的与几部“大诗”同一类型的作品;除用了俗语外,并没有特异之处。

大约是 12 世纪作品的一部残缺的长诗《地王的胜利》(十二章,未完),歌颂当地抵抗信仰伊斯兰教的异族侵入的封建主。他被称为地王,曾在 1191 年打败了侵略者,而在 1193 年战死。这是当时北印度(西部)的一位民族英雄。在人民中间流行着一篇印地语的长诗歌颂他。这篇梵语古典诗反映了当时文学要描写现实的

要求，同时也证明了文言的形式已经脱离人民大众，丧失了生命力。用口语创作流传的《地王之歌》经过扩大改编传到现在，而梵语的同一题材的长诗传不下来，这就可见梵语古典文学时代已经终结，接近民间口语的新文学已经起而代之了。

第二节 戏剧和“占布”

7世纪是古典文学由盛极一时而开始衰退的转变时代。诗是这样，戏剧也不是例外。虽然薄婆菩提和《指环印》、《结髻记》可能产生于8世纪，但是在这以前，7世纪中，宫廷剧已经发展起来了。迦梨陀娑的《摩罗维迦》是这类剧的先声。戒日王的剧本成了这一类戏剧的典型。

署名戒日王的三个剧本（有一传说认为是他收买的别人作品）都是表演封建主的后宫生活的宫廷剧，题材同出于《伟大的故事》。《璎珞传》和《妙容传》是四幕剧，写优填王的后宫风流故事。《龙喜记》是五幕剧，写持明仙国的云乘太子的恋爱结婚和以身代龙（蛇）供大鹏吃的故事。这个剧宣传了佛教的舍身饲虎思想，我国有藏语译本。义净也提到戒日王把这个故事编为歌舞剧流传。

跋娑的《惊梦记》写了优填王第二次结婚的故事。那是带有政治性的戏剧，而且优填王还是不忘旧情的。到了戒日王的两个戏中，人物完全成了封建君王和后妃，剧情基本上按照《摩罗维迦》的格式编写。优填王爱上了宫女，王后嫉妒，结果是证明宫娥原是公主，皆大欢喜，风流天子又多了一个玩弄的对象。在《璎珞传》中，丞相也是要找盟国，也是造谣说皇后被烧死，但皇后仙赐却安然住在宫内。海岛的公主来嫁，途中沉船遇救，成了宫女，改名换姓，由此惹出一场风波。剧中主要表现了后宫艳史，国王是照例坐享太

平的荒淫君主,仙赐成了善妒的皇后。《妙容传》的内容也是同样的把戏,不过海上来的隐名公主换成了从山中来。《龙喜记》的前三幕都是写的后宫风流艳事,末二幕写太子舍身救龙,好像是把大史诗中救婆罗门诛罗刹类型的故事改成了漫画。第三幕末尾,这位太子的国土被敌人蹂躏了,他还在御花园中享乐。他的朋友来通知他,愿意出兵帮助,而他竟毫不在意,贪恋酒色,不顾国家。这和另两剧中的作威作福的优填王恰是互相补充,构成封建主的丑恶形象。他这样不肯打仗,和人民反对争夺统治权的侵略战争完全不是一回事。古典文学的优秀作品常宣扬国土被侵时统治者护民有责。这位沉醉于新婚的太子却不然,他并不肯抵抗外敌,而甘愿舍身救蛇,使吃人的大鹏鸟得到满足。可注意的是,这剧虽然在主题上宣扬一种道德,但在形式上却成为一篇艳曲,甚至剧首赞佛的颂词也引用了魔女诱佛的话以致带有香艳色彩。

《龙喜记》含有毒素,《妙容传》和《璎珞传》稍好。柔媚的语言和纤巧的描写使《璎珞传》成为梵语剧本的流行读物。印度传统把这个剧奉为小剧的一个典范,认为它符合戏剧理论的规定。如果只就文词说,这剧的细腻的描写和对白作为学习梵语的读物是可以的,作为小型梵剧的技巧理论的例证也可以利用,但它不能算是优秀的文学作品。

大约也是7世纪或更早的《世喜记》,被认为月官所作,现在只有藏语译本。这同《龙喜记》一样宣传舍儿女布施人的佛教道德观点。

可是与《小泥车》和《十公子传》内容有关的市井生活的描写,在7世纪的一个短短的闹剧《醉鬼传》中却还保留着。这据说是一个国王写的。但是内容却是醉鬼的遭遇,里面对出家人大加嘲笑。这显然是取材于现实生活的戏剧之一,也是这一类型作品的一个实例。

在南印度发现而在1922年出版的《独白剧四篇》,也是这种取材于市井生活的闹剧。其中之一的署名是《小泥车》的作者首陀罗迦。实际年代可能是7世纪前后。这种独白剧讽刺了当时的社会,使流氓无赖和妓女等人物活动通过作独白的帮闲的嘴说了出来。这种戏剧的形式是特殊的,和它的内容一样,显然都是从民间舞台上表演现实生活的作品而来。后来的同类作品发展了其中的低级趣味和色情的糟粕,而且用了不通俗的文言,失去了真正民间作品的性质。

现在知道的九、十世纪两个著名的剧作家都更加发展了形式主义倾向。一个是牟罗利。他写了七幕剧《无价的罗摩》。这虽然在形式上是戏剧,实际不过是重写了史诗的材料而作了将近五百四十首诗插在剧中。这分明不是为了上演而是为了表现文字的技巧。另一个作家是王顶。他在这方面又超过了牟罗利,写了十幕剧《儿童的罗摩衍那》,竟容纳了将近七百八十首诗,而这些诗又是矫揉造作的居多。他还写了一部改作大史诗的《儿童的婆罗多》,可是只有两幕流传下来。他的另两部四幕剧都是写后宫风流事件的。其中之一是完全用俗语写成的《樟脑球》。两剧都是戒日王剧本的仿制品。

马鸣的残卷中用抽象概念作人物的剧本,后来仍有继承者,可是我们现在有的这类剧本中最早的只是11世纪后半的《觉月初升》。这是一个宣传唯心主义的作品。不过第二幕中却介绍了唯物主义的主张。这使我们获得了当时的这一方面的材料(自然是经过歪曲的)。这剧不仅把哲学形象化而且加了政治。

10世纪以后的几百年间,戏剧仍在发展;但是这必须同近代戏曲的历史会合起来研究。现在不但一千年来的地方戏曲还没有得到搜集和整理,便是文言剧本也有许多还没有印出来,或则还埋藏在古写本堆中没有发现。就现在已经知道的而论,多数是以史

诗和往世书(黑天故事)为题材的作品。独白剧、笑剧等也有一些。有的是颂神的,例如称为《大剧》或《神猴剧》的两个本子,是歌颂大颔神猴的。这个帮助罗摩的猴子后来成为人们崇拜的对象了。有些戏称为"影子戏"。这究竟起于何时,古代怎样演出,现在还不清楚。有一点很明显,近一千年来,古典剧本名存实亡,民间演出的各地方口语戏剧盛行起来了。

故事、小说的发展趋向和戏剧类似,作者注重的不是内容而是文字。有些耆那教徒还写出了不少的故事集,其中很多是用所谓俗语写的。佛教徒圣勇的《本生鬘》(见前面第五章第四节)语言是古典梵语,兼用诗文,文体已趋繁缛,很像是后来的诗文夹杂的小说的先驱。这一体裁被称为"占布"。在檀丁的《诗镜》里提到过这种体裁,可见其开始很早。但是现有的许多"占布"中最早的一部也不过是10世纪的作品。这书名为《那罗占布》,以大史诗中的《那罗传》插话为题材,全书七章还只说到那罗为天神求婚不成,只是故事的很小一部分。大量的双关语、譬喻、典故使故事淹没在词藻之中。此外,改写两大史诗的各有一部"占布",还有耆那教徒的同类作品。这些"占布"虽然表面上有诗有文,好像民间的说唱,可是实际上它们都是文人借用老故事发挥他们的诗文修词能力并卖弄学问,文字艰难,内容陈腐,并不是民间文学。"占布"是梵语古典文学发展到末路的产物,是文人脱离生活实际只会咬文嚼字的结果。

第三节　抒情诗和《牧童歌》

迦梨陀娑的《时令之环》和伐致呵利的《三百咏》中的《艳情百咏》是艳情诗的前驱。专以花花公子观点描写风流荡妇的著名艳

诗是《阿摩卢百咏》。这个诗集有几种传本,包括一百首上下的艳情诗,刻划相思和欢爱中的女人。作者阿摩卢的时代还没有确定。9世纪已有人称引他,可能是更早得多的人。在他的名下编成这部诗集大概是和在伐致呵利名下编成《三百咏》情况相似。

哈拉用俗语写成的《七百咏》是另一部短诗集。这种俗语不一定是实际通行的人民口头语言,体裁也还是古典诗体;因此不能算做民歌一类。这部诗集的年代还不能确定。内容是艳情为主,但是包括了一部分近乎民间的相思小唱,而不是文人的作品。例如有一首说,丈夫远行回来,妻子很高兴,但是不敢立刻庆祝,因为怕增加了丈夫尚未归家的邻居妇人的痛苦。这情调跟文人的艳情诗显然不同。《七百咏》里还有些格言谚语型的诗,仿佛伐致呵利的《正道百咏》;但是内容也有差别。例如说:“守财奴的钱和旅行人的影子一样无用。”又如:“世上只有瞎子、聋子才幸福,因为聋子才听不见粗暴的骂声,瞎子才看不见可恨的面孔。”这些话看来不止是文人的牢骚,而有些像民间的流行语。这个诗集有几种传本。其中有四百多首是各本一致的。7世纪的波那已经提到它,可见当时已有这样的集子。12世纪的牛增的《阿利耶体七百首》是模仿这个俗语诗集的梵语诗集,但是不及原作。这一类的仿作还有一些。

收罗艳情诗的诗集、诗选,流传下来的还有一些。当然不能说其中没有佳作,但是究竟有多少好诗,还须经过仔细分析。有一部名为《偷情五十咏》,尽管也曾受人称道,却只能算是表现色情的庸俗作品。

除称为“若干咏”的以外,从10世纪以来还流传一些收罗所谓“妙语”的诗选集,采用《妙语联珠》或类似的名目。有的竟包括了三千五百多首诗,引的作者有三百六十人左右。这种“妙语”其实不限于格言,也包括了艳情、写景、颂神等等诗章。晚期的集子中,

有的包括得数量更多。所选的诗人中有些是妇女的名字(据说共有四十个左右),可是都是些艳情诗,令人疑心它们可能是假托妇女名义。

值得注意的是出现了一种把男女欢爱和颂神歌曲结合起来的倾向。这大概主要是农村中在节日歌颂牧童黑天的产物。从往世书里我们已经知道牧童黑天代表了封建社会中农民追求美满生活的愿望。黑天的早年生活既反映了农民铲除反动压迫势力的心愿,又表现了他们对乡村生活的美化。封建时代农村青年男女的情爱不可避免地带有落后面,但是它同剥削阶级的风流是不可同日而语的。可以设想,当古典文学日益脱离人民的时候,有一部分接近农村的诗人从农民口头文学中汲取了新的艺术生命,创作了这一类的诗篇。但是这也不能挽救梵语作为诗歌和戏剧语言的衰亡命运。12 世纪以后,印度许多地方口语的新文学从农村中成长起来了。梵语虽然还继续作为全国性的文化通用语,却在文学方面不再产生伟大作品了。

有一部名为《黑天耳中甘露》的诗,有东印度和南印度两种传本,分为三卷,各有约一百首左右的诗。这正是梵语古典文学末期的产物,表现了上面所说的倾向。不过,流行最广,可以作为这类诗歌代表的却是 1 世纪胜天所作的《牧童歌》。

胜天是东印度人。关于他的生平有一些传说,强调他的虔信神以及得到神的喜爱和庇佑,也说他与某一王公的关系,同时指出他的作品流行于民间,还曾遭王公禁止,只是由于神的干涉他才获得王公的保护。印度各地都传诵《牧童歌》,有几十种注释。这诗和同一时代印度农村中兴起的,新的披着宗教外衣的群众性活动联系着。这些活动逐渐发展为一种宗教运动,把黑天和罗摩推上了最高大神的宝座,产生了一些实践中和理论上的派别,实质上常含有反封建的内容。这个运动对新的口语文学的产生和发展有着

重大的影响。颂神歌曲起着团结群众的作用。歌颂黑天的诗特别集中于他的早年生活,并不是偶然的现象。《牧童歌》正是歌唱牧童黑天和牧女恋爱的情歌,可是几百年来又一直被人当做虔诚的颂神歌曲。

这篇诗完全是新型的作品,是梵语抒情诗,又是农村情歌。它的形式鲜明地表现出民间文学的影响,同时在修词上又保存古典艳诗的传统。它是供歌唱用的,有诗有歌,歌中注有曲调名目,以八节为一组,大概还配合舞蹈。全诗分为十二章,约有二百八十余节诗(不同传本互有增减,但差别不大),包括二十四组歌。歌有脚韵,诗则依古典格律。每章末有颂神祝福诗。每组末节点出诗人名字和诗的颂神性质。抒情成分远较叙事为多。它又像是一个没有描写动作的剧本,人物各自唱诗,显然是农村节日赛会中的表演形式。这样的农村歌剧在东印度孟加拉一带几百年来一直盛行。

诗的题材是黑天和他的牧女情人罗陀的爱情波折。情节简单,只是牧女当黑天亲近别的牧女时的满腔幽怨,她的女友的从中斡旋,黑天和牧女的重圆。黑天和罗陀的结合并不见于很古的经传,但直到现在都是印度人民喜爱和歌颂的对象。

《牧童歌》所写的爱情是与肉体密切联系的,这和我们现在所了解的爱情大有不同。因此,诗里面夹杂着一些露骨的色情描写,不易为我们所接受,但在印度人眼中却不如此。崇拜黑天一派的许多著名诗人用新的语言(地方口语)作的诗也是一样,而至今仍为广大人民所歌唱,也为文人所承认,在近几百年来的文学史中有极重要的地位。这样看待爱情是可以理解的,但是把它和颂神相连而不以为怪,好像《旧约圣经》的《雅歌》和《诗篇》混为一体,却和我国的传统很不一样。在我们看来,写爱情的都是些艳情诗,而首尾拼凑上颂神的诗句,不伦不类,若以艳诗颂神,则成为亵渎。但这正是这一教派及其诗歌的特点。

《牧童歌》十二章的内容安排是:第一章,开头叙述罗陀的女友劝她。接着即颂毗湿奴十次化身,颂黑天,然后是女友描绘春景及黑天和许多牧女游戏。第二章,罗陀告女友,自己恋黑天,请她撮合。第三章写黑天离开诸牧女和他对罗陀的相思。第四章,女友把罗陀的相思告诉黑天。第五章,女友又向罗陀说黑天的相思,劝她赴幽会。第六章,女友告黑天,罗陀在一花亭候他。第七章,罗陀不见黑天来,生疑妒之心。第八章,黑天来到,受罗陀责备。第九章,女友劝罗陀和好。第十章,黑天对罗陀求情。第十一章,黑天到另一处候罗陀。女友劝罗陀。罗陀赴幽会。第十二章,黑天与罗陀和好后的对话。

全诗措词和体裁乃是古典诗一类,满纸云、月、莲、蜂和女人的乳、臀、唇、足,很多程式化的堆砌。不过也有白描的朴素抒情,如第九章。第三、四章写相思的诗最好。有些诗节使人想起迦梨陀娑,若干诗句则似伐致呵利和马鸣。诗的艺术成就首先在于其音乐性,吟咏和歌唱都显示了印度诗歌特有的韵味,在本国人耳中自有醉人的效果。在同类诗中无疑是标志着最高水平。

《牧童歌》在内容和形式上都处于梵语古典文学和现代印度语古典文学的交界处,正好是兼作了殿军和先驱。

第十二章 文学理论

第一节 总结戏剧理论和实践的《舞论》

文学发展到一定阶段，便会有人出来作经验总结，也会有些人企图对一些作品作说明并给创作以指导，这就产生了关于文学的理论。古代印度的文学理论相当发达，梵语的文学理论对文学的发展有过重要影响。其中属于经验总结性质的具有历史的意义，但常成为繁琐的规定，尤其是当形式主义倾向日益严重时，这类规定表面上是指导，实际上是拘束，起了限制文学革新的作用。

现存的最古的文艺理论书是一部《舞论》，可以算是早期戏剧工作的经验总结。这书相传为婆罗多仙人所著。在迦梨陀娑的剧本《摩罗维迦》中，婆罗多仙人是天上的戏班主人。可见他是戏剧工作者很早就承认的祖师。书名《舞论》的“舞”并不是指舞蹈，而是指戏剧，指表演，所以书名也可译作《剧论》。从内容看，它包罗了古代戏剧工作的一切方面，应当是戏剧艺术已经发展到相当高的程度的产物，但是其中有些规定同现有的古典剧本还有些差异，因而也不像是很晚的著作。这样的书完全可能是在一段时期内不断经过修订的。许多学者考订这书的年代时争论不休，从公元前几百年到公元后几百年的各种说法都有，现在还不能确切断定。很可能它是和同样文体的一些法典一样，是从公元前开始积累经验而公元后才逐步修订成现在这样的。

《舞论》是一部包括三十七章的巨著，通篇用诗体（史诗的格

律)写成,只含有少量散文。这样广泛论到戏剧各方面的论著在世界古代文化宝库中是稀有的。这是印度人民的一个宝贵的贡献。

现在我们把《舞论》的内容简略介绍一下。

第一章论戏剧的起源。它用神话的形式反映出戏剧形成时期的斗争。据说,第一个戏剧的上演就是天神和他们的敌人斗争的产物,又引起了新的斗争。因为最初演出的戏中表演了天神的胜利,于是失败的一方(阿修罗)的拥护者就表示不满,实行进攻。天神保护了戏剧工作人员。从此建成了剧场。值得注意的是天神并没有能够最后压服敌人,大梵天出面调解的结果是:戏剧将表演双方的成功和失败,而不只为了一方(第一百零六颂)。戏剧将包括世间生活各方面,而依上中下等人的行动产生有益的教训(第一百十三颂)。这一章给戏剧定下了最古的较全面的概括论断(第一百零六颂至一百二十一颂)。

第二章论剧场。不仅论述各种剧场,而且写到建筑工程。

第三章论对有关的神的祭祷。

第四章论第一个戏剧的上演。论舞蹈。

第五章论演出前的预备工作。

第六章、第七章论戏剧内容,主要是各种感情变化的描绘与解说。

第八章到第十章细论手及其他肢体(包括眼神的运用等等)在舞蹈和戏剧中的动作。

第十一章到第十三章论足的动作及各种行动(台步)如何适合人物身份及感情等等。

第十四章论舞台上的各项演出规定(出台,表示远走、近走,文、武体裁等等)。

第十五章到第十九章论台词的语音、语法、诗律、语言、音调等等。

第二十章(另一本作为第十八章,以下分章也不同)论戏剧的分类以及各幕和插曲等等。

第二十一章论戏剧的结构。

第二十二章论各种风格等等。

第二十三章论服装和化妆。

第二十四章到第二十六章论各种表演。

第二十七章论表演的成功与失败,正确和错误等等。

第二十八章以下论音乐。

第三十四章或第三十五章到末尾论各种角色。

从上面说的各章所论到的方面看来,这部巨著实在是一部戏剧(包括音乐舞蹈)工作者的包罗万象的手册,是很丰富的经验总结。

这部书有两种传本,包括各种写本以及根据不同写本的印本。两种传本一简一繁,那一种较古,还无定论。

这部书有一些注释,但是因为时代相距很远,书中又有大量术语不易了解,因此许多地方的含义至今还不能确切知道。书中的重复、脱漏、甚至矛盾的地方也不少。这又增加了理解的困难。像这样的书断了传统就难明古义,非从事实际戏剧工作的人不能知其意图,而现代整理解说的人还必须有正确的历史观点,因此,要弄清楚全部内容而且给以公正的评价,在目前还没有可能做到。

《舞论》是到某一个时期为止的戏剧经验总结,后来古典戏剧兴盛作品繁多时,理论自然还要发展。《火神往世书》中论文艺部分也论到戏剧,这是晚于《舞论》的论述。根据《舞论》和它以后的古典戏剧建立一个完整的戏剧理论体系的人是10世纪的胜财。他的著作名为《十色》。“色”是指主要或较高级的戏剧类型的术语,本意只是形式。次要或较低级的戏剧类型称为“次色”。“色”有十类,“次色”有十八类。这部《十色》用简练的诗体写成,共三百

节诗(另有颂神二节),分为四部分。第一部分论戏剧的题材和结构,可以说是《舞论》中戏剧理论的提要,而主张"味"(感情类型)是主体,并总论"色"(戏剧类型)。第二部分论角色和台词的语言,对男女主角作了分析。第三部分分别论"色",首先细论主要的"色"(即"大剧"或"正剧")的构成,次说余九"色"。第四部分论戏剧中的情调,即所谓"味"。很明显的是,《十色》把《舞论》中说明演出工作的实用部分取消了,而把文人创作剧本所需要的部分根据 10 世纪以前的古典戏剧作了系统的分析和规定。这实际成为古典剧本的总结,标志着古典戏剧时代的将近结束。后来的文人把《十色》奉为经典,又用来分析它以前的各个剧本。《十色》的诗体仿佛歌诀,往往有费解之处,主要依靠所附的注释(可能是作者本人所作)的阐明。

第二节　文学理论著作

古典文学理论是一个独立的文学部门。这照印度传统说法,称为"庄严论"("庄严"是妆饰之意),也可以说是广义的修词学。严格说来,它不是以关于文学艺术的理论为主,而只是着重讨论文学技巧(主要是诗)的学问。这门学问可能起源很早,但著作大致是 5 世纪以后发展起来的。现有的书中,除了《舞论》中有一部分涉及这一方面以外,最古的是檀丁的《诗镜》和婆摩诃的《诗庄严论》。两者都是大约 7 世纪的产物。此外,《火神往世书》中有一部分阐述文学和修词理论,但时代难定,未必很早。

这种"庄严论"的传统差不多贯串着整个封建时期。封建文人读诗和写诗离不开这门学问,而研究这门学问更成为一种专业,发展了一些流派,在形式的分析、推敲和解说上争论不已。

《诗庄严论》和《诗镜》的内容都是着重讨论文体和修词的。婆摩诃的《诗庄严论》有十章,共三百九十八节诗。第一章便是论文体。他把诗分为有韵律的和无韵律的两种,即韵文体与散文体。这里面也包括了戏剧和小说。风格有南方(指印度中南部一国)和东方(孟加拉一带)两派。第二章和第三章细论修词格式。第四章和第五章论"诗病"即诗的缺点和错误。最后一章要求诗人注意语法。从他的论述中可以看到在他以前这一门学问已经发达了。他引证许多前人说法,并且表示自己的不同意见。

作《诗镜》的檀丁,一般认为就是《十公子传》的作者,但也有人怀疑此说。他的这部书也是诗体的(我国有藏语译本)。分为三章,共六百六十节诗(另一本多三节诗)。一开头作者就说明本书是总括了前辈著作并考察了许多作品然后写成的(第二节诗),可见这和《诗庄严论》一样,是个总结和发展,并非创举。

第一章首先论语言与诗(即文学)的重要意义,认为必须正确运用语言,不可忽视即使是很小的毛病,由此提出不学即不能辨别好坏,犹如瞎子不能判断颜色的区别(第八节)。以下主要论文体区别和风格类型。作者先将诗(文学)的形式分为三体:有韵律(诗)体、无韵律(文)体、杂体。无韵律的文体中又分故事和小说,但他认为二者实际没有区别。他也列举了小说的一般内容和"长诗"的条件。文体的分类以外,还可以依雅语俗语等语言分为四类,又可依视、听分别戏剧和诗。从第四十节诗起直到章末,转入内容,说到南方和东方两种不同风格。他举出南方派诗的风格特点即诗的十"德"分别解说,并一一举例说明,由此比较两种风格。最后,他说,诗人的条件是天生才能、正确而丰富的学问、勤勉的习作(第一百零三节);他又说,即使缺才也可凭学问和努力获得一些好结果(第一百零四节)。

第二章和第三章论各种修词格式,并且具体说明。第二章所

论的是与意义有关的三十五种格式,而第三章才论到纯粹是语言形式的八种格式。从第三章第一百二十五节诗以下到章末,论诗的十病、最后总结全书内容。

就全书所列例句看来,艳词与颂词居多,可见这书只是为文人吟咏风花雪月的技巧修养而作。从各种修词格式的分析也可以判断作者所论只是注重修词技巧。在这样的局限之中,作者把意义与文词联系起来,认为与意义有关的修词是首要的,纯粹语言形式的修词是次要的。在所说的两种风格中,作者也倾向于较重视思想感情内容的南方派(据说迦梨陀娑也属此派),而不大赞同着重语言排比堆砌的东方派。他所说的诗的十"德",除指音韵外也注意到了内容。这十"德"是:紧密、显豁、同一、甜蜜、柔和、易解、高尚、壮丽、美好、暗喻。所说的诗的十病也先举表达意义方面的缺陷。这十病是:意义混乱、内容矛盾、词义重复、含有歧义、次序颠倒、用词不当、失去停顿、韵律失调、缺乏连声、违反习俗(时、地、技巧、理论等)。作者的这些意见,在注重词藻已成风气之时还是有进步意义的。尤其是他说学力和勤勉能补天才的不足,这也是较好的见解。至于分析各种修词格式细入毫芒(例如第二章论各种比喻),而且把回文诗之类的文字游戏都排入修词,则是当时的文人通病。

《诗镜》大体上已经论到了所谓"庄严论"的主要内容。后来的许多书多半是在这些题目上做文章,根据自己的意见加以增减。这样一直继续到17世纪,梵语古典文学最后一个为人传诵的诗人世主还在讨论这类问题并有所发展。这一部门的书留下来的很不少。其中许多关于修词的争论,从譬喻的分类和用法一直到回文诗的格式,大多是同用梵语创作密切相关的,不易脱离梵语而单独理解,而且有许多推敲过细,解说玄虚,以致这门本来实用的学问常流于艰深和繁琐。

不过他们也有理论的争论和发展，由此分成一些流派。争论的在于诗（文学）的主要特质是什么，如何分析其内容，以及在形式分析和修词格式方面的不同意见。有些著作已经失传，有些则是综合或说明前人的理论，没有多少独立的新见解。早期的有着重修词（庄严）和着重格式（文体、风格）的不同倾向（如婆摩诃与檀丁）。后来出现了着重所谓“韵”（音）的一派（大约9世纪）。他们分析词义有三种，一是表面意义，一是引申意义，一是言外之意。例如“恒河上茅舍”，照表面意义说，“河上”是不通的，但引申义指的是河岸上，可通。言外暗示之意是圣洁、静谧，从字面上看不出来。以前争执的是文学的特质主要在于词（声音）还是在于意义，即，重形式还是重内容，而内容主要是什么。到了提出“韵”的这一派，就认为应该着重词的本义以外的暗示的意义。这竟有点像我国的一些古人所说的“神韵”了。系统提出这一主张的著作是9世纪欢增的《韵光》，而发扬者是为此书作重要释论的新护（约10至11世纪）。新护对后来的影响极大。他认为“韵”才是诗的主体。他从分析语言开始到评论诗的特色，说诗的灵魂并不在于体裁风格或感情内容，而是在其暗示的意义即所谓“韵”，而所暗示的主要在于感情，这使读者立即直接获得一种美的感受。他以这种理论为中心论及诗的各个方面。新护还以同一理论为《舞论》写了一部释论，在戏剧方面应用这一理论。他的两部释论实际都应当算是独立的著作。

至今传诵的综合性的论诗和剧的著作中有两部很流行。一是曼摩吒的《诗光》（约11世纪）。这书的体裁是口诀加散文释论，引了不少诗例。全书共分十章：首章论诗的目的、性质及特点。次章论词与词义。第三章专论暗示的意义。第四章论“韵”（神韵）。第五章论暗示性不强的诗。第六章论新奇的词与义。第七章论诗“病”。第八章论诗“德”与“庄严”（修词）。第九章论语言的修词。

第十章论意义的修词。另一部更为流行常作读本的是 14 世纪毗首那他(宇主)所作的《文镜》。这书也是以歌诀为本文而加上散文释论。共分十章:首章总论诗。次章论文句。第三章论“味”。第四章论诗类。第五章论暗示义。第六章论戏剧。第七章论诗“病”。第八章论诗“德”。第九章论诗的格式(风格)。第十章论“庄严”(修词格式)。这两部书都在新护的著作之后,都接受了“韵”的理论。

此外的同类著作还很多。最后一个理论家兼诗人是 17 世纪的世主。他继承了以前关于诗给人的美感的讨论,指出诗是“表达美(使人愉悦的)的意义的词”,而这种美的愉悦乃是超乎尘世的,普遍的,为直接感受对象所引起的一种特殊欢乐。他还有一部诗集证实自己的主张。

关于诗的格律的学问很早就已开始,算做附属于吠陀的学问之一。祖师是宾伽罗,著作称为《宾伽罗经》,其中用了一些音作为符号。这是最古的系统著作,一般认为它较吠陀诗歌古注中论韵律的晚,但比《舞论》和《火神往世书》中同类部分为早。这以后有许多论古典诗韵律的手册,有的晚出的本子成为流行的作诗依据。

第十三章　其他文献

印度古代文献中有不少书采取了诗的形式,其实不是文学而是科学或哲学著作;有的不是文学作品也不是诗体,而在文体上标志着散文的发展,应当在文学史中有自己的地位。一般的梵语文学史往往包罗了所有的古代文献在内,不以文学为限。我们现在除前面所论述的文学作品以外,只再就有文学意义的文献举最著名的略加说明。

宗教文献除属于吠陀、往世书和佛教、耆那教的已经介绍过以外,还有一些不同教派的庞大文献结集。这些书可以统称为怛多罗(用这词的广义),即经咒。依教派分可以大体上再作下列划分:崇拜大自在天(湿婆)的教派的经典名为阿笈摩,崇拜大自在天的妻子的化身(难近母、时母)的教派(即所谓崇拜"力"的教派,拜力派)的经典名为怛多罗(用这词的狭义),崇拜遍入天(毗湿奴)的教派的经典名为三希多。佛教文献里的一些密宗经咒就其体裁和神秘主义内容说,一般也可归入广义怛多罗的总类之内。其中一部分汉译名为"陀罗尼"。

这些经咒在印度民间长期广泛流传,信奉者遍及各阶层。已经刊行的至今尚只是其一部分。现有的最古写本属于公元 7 至 9 世纪。由此推溯,可能开始成书的时代是在五六世纪,这大体上也是许多往世书的形成和写定时期。阿笈摩传布于迦湿弥罗(克什米尔),同一教派的南印度的文献有所不同,怛多罗流行于东部孟

加拉,三希多在南北印度都有。

这些经咒的内容在所奉的神和对神的关系等方面有些不同,但都含有浓厚的神秘主义性质。有的包含了不少唯心主义的哲学议论,被认为与吠檀多哲学的某一派有联系。有的包含了许多宗教仪轨的说明,其中甚至杂有披着宗教外衣的猥亵成分。经咒的文体是诗文俱备,但文学意味很少。

类似一种经咒而有文学意味的是对神的赞颂。唐代和尚义净曾经特别宣扬过以作赞颂诗著名的摩咥里制吒,西藏传说认为他就是马鸣。他的《一百五十赞佛颂》(义净汉译)和《四百颂》残卷曾在新疆发现,前者的全本已在西藏出现,并已经刊行。他和作《犍椎梵赞》的马鸣可以算是颂赞诗体的最早的作者。传为戒日王(7世纪)所作的《八大灵塔梵赞》有汉文音译,已经还原为梵文。这些作品可以说是宗教诗歌。《一百五十赞佛颂》不只是颂赞而且是佛教入门读物。传为7世纪波那所作的赞扬雪山神女降魔化身的《愤怒女神百颂》与摩由罗(据说是波那的岳父)的《太阳神百颂》是佛教以外的较早的颂赞。后者较为流行。与此同时,耆那教徒也作颂赞,宣扬他们的圣人。这以后陆续不断有很多颂赞出现。有些带有艳诗色彩而且运用双关语等技巧,有的则只是宗教颂歌。前面说的胜天的《牧童歌》也属于这类颂神诗。

有宗教、哲学以及道德教训内容的诗是梵语文献中的一大类。史诗里包括了许多格言。巴利语《法句经》好像是格言汇集。佛教的一些哲学著作采用所谓"偈"体,也就是诗或歌诀。不过这些歌诀没有什么文学意义。至于内容是宗教哲学而不是简单的歌诀又较有诗意的著作,可以7世纪佛教诗人寂天的《入菩提行》(汉译名《菩提行经》)为例。这书以流畅的诗体和带感情的笔锋论述佛教的六"波罗蜜多"(意为"到达彼岸",指修行途径)。这书的汉译语言晦涩,不如藏译传诵之广。

令人惊异的是一部巨大的哲学诗篇《瑜伽婆私吒》。这是长达二万七千六百八十七节诗的巨著，篇幅超过了《罗摩衍那》(它也被认为是这部史诗的续编)。9世纪已有节本流行，以后更有现代印度语的译本传播，原本也传诵很广，影响很大。它的时代尚未确定，有人以为大约是八九世纪，也有人认为是6世纪。书中已经谈到佛教大乘的“空宗”、“中观”、“唯识”哲学(第五篇第八十七章)，因此不能比它们更早，最古不会在四五世纪以前。从哲学体系发展来看也是如此。全书假托罗摩与其师婆私吒(极裕仙人)的对话，阐明唯心主义和神秘主义的哲学，是一部通俗的哲学书。通篇用史诗格律，语言非常流畅，而且多用譬喻。第三篇第八十四章末曾说：用譬喻和故事以及诗体语言说道理易于感染人心，好比油滴水面迅速布满，反之，用干燥无味的语言，则不能打动听者的心而迅速趋于消灭，好比投在灰中的酥油一样。全诗六篇(第六篇论涅槃占全书一半)中包括大小故事五十多个。有的故事很简单，只能算是一种比方或例证，有些是采取神话传说加以改动或作新的解释。

就哲学内容说，这书虽然宣传唯心主义哲学，属于广义的吠檀多派，但是它有自己的特点。它对宇宙究竟的解说是神秘的，出世的，甚至认为世界中有世界，彼此不相违碍，不同时空可以互相渗入(好像佛教《华严经》所说的世界)，并且几次用类似“南柯梦”的故事说明真幻不分。但是全书却强调人世和行动，反对出世和捐弃一切行为的单纯修行。在人世行为中，它又特别着重治国，屡次以故事说明处理俗务和忙于政治也可以成道，得道后仍然应当继续治国，反之，脱离尘俗专门出家修行也未必能得道。它还强调，若自己没有智慧与行为，神也不能赐予超脱。这是一个特点。另一特点是强调男女皆可得道，而且用一个长篇故事(在第六篇中)说明，国王出家并未成道，王后代理治国反而得道，以后这位王后

竟化身前往度化丈夫。诗中还着重要求合理,甚至说,如果合理,人的论著也应接受,如不合理,神的论著也该抛弃;有理的语言即使是儿童所说也应接受,否则即使是梵天所说也该抛弃(第二篇第十八章开头)。全书如此强调世间行为,推重女子,并且不时提出显然与宗教宣传有所不同的说法,都可见这书带有民间的性质。作者尽管在世界观上是个神秘主义者,但在实践方面的处世问题上却是个热心度世的人。因此,这诗一方面继承并发展了当时各主要唯心主义派别的理论和术语,同时它又在其中装进了一些与宗教方向不相同的反对出世修行和拜神的思想。

另一部时代晚得多的哲学诗《神灵罗摩衍那》只是宣传崇拜罗摩和唯心主义的书。篇幅不太长,也照史诗分为七篇,竭力说明罗摩就是大神毗湿奴,而悉达被掳只是幻象。它的体裁也仿史诗,但内容是议论。诗中有的章节至今为崇拜罗摩的教派当作经文诵读。这部诗体的宗教哲学书被认为《梵卵往世书》的一部分。

讲道德教训的诗中还有攻击妇女并谴责其他教派的,如耆那教徒的作品。另有一类却全篇是揭发(或毋宁说是宣传)不道德行为。给两大史诗和《伟大的故事》写了诗体提要的11世纪诗人安主是个多产作家。他写了六部这样的诗流传至今。其中的《骗术奇谈》有十章,揭发江湖上的骗人勾当,指出当时的社会是一大骗局,甚至鸟兽草木也伪装起来,如鹭鸶在水边徘徊,宛如苦行者,企图诱骗鱼类;树木披上树皮衣(修道人穿的衣服)装出一副岸然道貌。作为暴露和讽刺性的作品,它给我们留下了当时社会黑暗面的图画。

与宗教和哲学有关而且包括道德教训的一大类著作是各派的法典。在公元前几百年间各种经书的创作时期,出现了不同派别的"法经"规定法律和社会道德规范。后来陆续有各派法典流行。其中占有突出地位而且影响最大的是《摩奴法典》,其次是在法律

和审判方面有较高权威的《祭言法典》。两书都是诗体的。这些书所说的“法”乃是广义的,并不是一些律例。它对于宇宙、社会、政治、风俗、道德等都有论述和规定,其主要企图和作用是把当时的阶级关系依照统治阶级的需要固定下来。大史诗《摩诃婆罗多》中包括了很多的法典成分(它容纳了《摩奴法典》的十分之一,甚至有的词句都相同),尤其是《和平篇》和《教诫篇》中更有系统的法典式的论述。《五卷书》之类的政治和世故教科书中更有不少的法典诗句。《摩奴法典》集中地系统地概括了这种内容,而且具有令人乐于传诵的含文学意味的形式,成为从奴隶制到封建农奴制整个时代中的法制权威。其他几种较流行的法典只算是它的修订提要或补充读物。它在这类法典中不是最古时期的著作,却是发展到了一定阶段的一个很好的总结。它大约是公元前后不久的时期中的产物。

《摩奴法典》十二章,二千六百八十四节诗(颂)。诗的格律和史诗相同。第一章前六十颂扼要说明宇宙开辟生物出现以及轮回,指出以下由婆利古仙人传授(现存大史诗的最重要的重新编订者大概也是这一仙人的家族)。第二章主要阐述关于婆罗门青年从师学道的一些规定。第三章到第五章说明学徒时期以后的居家时期应当遵守的生活规范,包括结婚、日常生活、饮食以至礼仪等。第六章说到老年的林居时期和出家时期的生活。这样,全书的前半主要是以婆罗门种姓为主体规定下了他的一生的社会活动和家庭生活。第七章起论政治。规定国王(贵族统治者)的职责(正法)。第八章和第九章论王的司法职责,也就是专政的具体内容。这是一般所谓法律的部分。第九章后部仍归结到国王职责,结束了关于刹帝利种姓的规定。只在这章末尾才简略提到了另两个种姓吠舍和首陀罗(即平民和劳动者)的职责(正法)。第十章总论四种姓和种姓的混杂,提出了一些谴责和禁令。第十一章对于布施、

祭祀、斋戒等作了规定。最后一章论业报、轮回、解脱。全书以婆罗门观点给整个社会的各种人分配定了从生到死以至再生的不可逾越的神圣规定，实际是为贵族、奴隶主、封建主定下永恒的剥削和统治的依据。全书着重安排的是统治阶级和附属于他们的寄生者的生活，而劳动人民(包括工、商界平民)则以服务于统治者为其天职，法典只对他们的越轨规定下了严酷的惩罚，对于生产和一般下层社会生活则毫不在意。全书反动，阶级立场非常鲜明而且统一。它给我们留下了从统治者方面着眼的古代社会的图画。一般说，诗句朴素流畅，加强了它的流传和影响。它有不少注释，有些是依据后来封建时代的情况加以补充说明。

《祭言法典》的时代较强，大约著成于3世纪以后。全书只三章，一千零九颂。诗体和《摩奴法典》相同，仿佛是一个简明手册。第一章论社会生活，第二章专论法律和审判，第三章论斋戒和苦行等净罪及修行的道理与方法。它的法律部分论述较为系统而明确。它也有很多注释。有一部11世纪的注实际是一个专门著作，成为法学权威，英帝国主义殖民统治时期也引用它为判案根据。此外的法典还很多，已刊行的有几十种。除少数较古的法经外，《那罗陀法典》比祭言的为古而比摩奴的较晚，成书约在2世纪以后，对其他法典有参照价值，常为注释所引用。后来各地还陆续有些身为大臣的人编纂法典汇集或提要之类的书适应当时当地的需要。

“经”体和诗体的法典之外，专论政治的书和学问称为利论，但不是像法典那样有大量书籍流传下来。大史诗中有的部分论所谓“正道”，主要讨论政治，也就是利论的主要内容。这应当是同法典相辅而行的。从古典诗中可见这也是诗人所通晓的一门学问。可是近一千年间未见有利论专著。直到1909年发现一部《利论》的写本以前，流行的一些论政治的专书中，最为人传诵的是迦曼陀吉

的《正道精华》。这大约是8世纪的著作,采用颂体诗的形式。书中主要论述国王的统治和征战以及外交等等政治活动的原则,也包括了不少道德教训。其中许多诗句常被当作格言引用。《利论》写本出现后,由于时代早得多而内容也丰富得多,便成为这方面的主要文献资料。

这部《利论》的作者,据书中一诗句暗示,是著名的孔雀王朝的开国宰相憍提利耶(即戏剧《指环印》的主角),也有人疑心它是后人托名。它的年代尚未能确定,最早只能是公元前4世纪,即孔雀王朝初年,而最晚也不会超过公元后3世纪。书中反映的正是公元前后的时代面貌。书是散文的,但有一些章插入的提要式的诗句,仿佛口诀。全书分为十五篇,一百五十章。除了描述当时的国家情况和制度以外,大部分是传授反动统治者所必需的阴谋诡计。第一篇有二十一章,在列举全书篇章目录后,总论王者的一般情况。可注意的是他大量使用密探,而且时刻要防备行刺。第二篇有三十六章,描述国家的庞大官僚机构,提供了重要的政治经济史料。第三篇有二十章,论法律,着重婚姻和财产,即民法方面。第四篇有十三章,着重刑法方面,论防范和制裁犯罪。第五篇有六章,论如何对待臣下以及用各种方法除去所不想要的臣子,如何用一切办法扩大财政来源,并且要将税收分配一部分给官吏,以和缓内部矛盾稳定统治。第六篇有两章:一章论国家的七成分以及敌人。七成分是王、相、国王、城堡、国库、军队、盟国。一章论和平及一般政治原则。第七篇有十八章,论对外政策,包括战争与和平两种方式,称为政策的六支,即:缔和、宣战、中立、出征、结盟、对一方作战而对另一方言和等手法。这一篇中具体细致地规定了在分析敌我力量对比以及敌方意图等等条件下决定战争或则和平。第八篇有五章,论国王的癖好及各种灾祸。第九篇的七章和第十篇的六章讨论战争。第十一篇只一章,论离间和暗害敌对的贵族。第

十二篇有五章,论用各种诡计克制敌人。第十三篇有五章,论如何攻克敌人的城池。第十四篇有四章,称为秘术,指的是不能公开的各种暗害方法。第十五篇只一章,总结全书,说明行文体例。从这内容可以看出来,这正是贵族统治者的政治教科书。全书行文非常谨严,剖析入微,体例明确。不少地方因背景及术语不明,解释尚有争论。这本是一部专门书籍,我们现在觉得难懂之处,对它写作的特定的读者对象说,并不见得如此晦涩。这类书向来需要有注解,现只发现本文,尚无古注,自然费解。作为科学论著,这书是古代印度文献中这种体裁的典范,其严密与细致达到可惊的程度。在散文文体发展史上它也有重要的地位。

法、利、欲和解脱四者构成印度传统所谓人生四目的,而前三者又自成一组,作为世间现实生活的三个目标。各种法典以"经"体或诗体的形式规定了法,即社会阶级关系,《利论》为统治者建立了政治学即统治术,而为城市寄生者提供享乐学问的还有一部《欲论》或《欲经》流传了下来。《欲经》和《利论》的体裁极其相似,可见它们是同一类型的著作,是这两门学问的代表作。

《欲经》的作者相传是伐蹉衍那。时代大约是公元后几世纪间。从马鸣和迦梨陀娑等诗人和后来的戏剧家、小说家的作品中可见他们对于《欲经》即欲论的学问是和对法典及利论一样精通的。不过,这较早的二诗人所见到的是否就是现在的本子还不能确定。《欲经》开头说到以前一些作者的名字,并说本书是前人著作的总和与节要,可见这个本子是一个总结。

《欲经》分为七篇,三十六章,六十四节。它的文章是经注混合体(共一千六百六十四句),比《利论》更近似"经"体。它也和《利论》一样在章末有诗体总结(共一千二百五十节诗)。它的内容虽然包括了房中术之类成分,但主要仍反映城市社会情况。第一篇有五章,是总论,在列举篇章名目后,论人生三目的(不算解脱),论

“市民”(即游手好闲寻欢取乐的纨袴子弟)和为他作引线的帮闲。有二篇有十章,专论拥抱接吻等各种取乐方式。第三篇有五章,论述向未婚女子求爱直到结婚。第四篇有两章,论对妻妾等关系。第五篇有六章,论对他人妻子的调情。第六篇有六章,论妓女。第七篇有两章,同《利论》末尾一样是传授秘术(春药等)。本书全文用语简练,又有许多术语,本身很难懂;幸有13世纪的一个注解传下来,使这反映古代社会中剥削阶级腐化生活的书可以为后人了解。

自然科学的著作和社会科学的著作一样,大多数是以诗体歌诀或者经注体写成的传授和学习的手册。现有的古代文献中,在天文、数学、占星术、医学(所谓“寿命吠陀”或“医方明”)等方面,有一些在科学史上有重要地位的著作,显示出古代印度人民的智慧。此外,在射箭术、象医学、马医学、建筑学、珠宝学、烹调术、音乐、舞蹈、绘画、甚至偷窃方面都有论著。这些书多半是用诗体写成,类似口诀,非注解不明。较晚的医学著作《八分心方》有藏语译本。

用诗体写成的书中还有大量的词书。最古的词书是汇集吠陀诗歌中僻字的《尼犍豆》,它仗耶斯迦的《尼禄多》的解说流传下来。这是词汇性质的书。后来的词书的编纂目的,却不只是为了识字方便,而且是为了作诗文时有丰富的词汇,因此多半是依意义分类的同义词集(主要是名词,不收词根,故无动词),而且编成诗体,便于背诵。这实际不是字典,而是我国的“急就章”、《千字文》一类。这些词书中有少数是多义词的汇集,而同义词汇中也常附有多义词的一章。现存的这类书中最古也最流行的是一般称为《长寿字库》的一部。作者是长寿师子(阿摩罗辛诃),大约是7世纪的一个佛教徒。原来书名是《名词及其性别的教本》,分为三篇,是同义词分类汇集,后附一部分多义词。对所列名词都说明了性别。书中还包括了无性别的不变化的词(副词、连词、叹词、虚词)。全书采

用“颂”体,共约一千五百多颂。第一篇中收了天堂、天空、天文、时节、智慧、言语、乐舞、下界、地狱、水界等方面的词;第二篇中收了地、城、山、草木、禽兽、人类、婆罗门、刹帝利、吠舍、首陀罗等方面的词;第三篇收了形容词、构词形态互有关联的同义词、多义词、不变词,最后专章论名词性别。这部词书不但收罗丰富,而且解说简明,诗句流畅,因此传诵不衰,也传入了我国西藏。这书有很多人作注,对每词的构成等等加以说明。《长寿字库》以外还有很多后来的诗体词汇流传,直到19世纪印度才出现了两部照字母编排并逐字作说明的,为查考用的新式的大型以梵语解梵语的字典。

在各种梵书、奥义书、经书以后,散文论说文体的发展,除法典、利论、欲论的少数书籍以外,主要在文法和哲学的著作方面。这些著作常常采用经和注疏形式,有些注疏实际是独立的专门著作。

文法的研究很早就发达起来。它在析音和析义以外,还分别了词类,着重在构词的分析。以后在构词的分析方面大大发展,成为庞大的体系;而且文法家对词和语言的理解形成一种哲学思想,渗透在整个哲学思想的发展中。文法讨论的推理方法和注疏文体更与哲学著作及法典等等的注疏一脉相传,成为学术论文的典范。

总结前人研究成果的文法家波你尼的时代大约不晚于公元前4世纪。他的著作《八篇书》是梵语文法的最高权威,整个古典梵语时代写作和解说这种文言的标准。这部书一共只有不到四千条,是“经”的形式。当时其他的经书虽然也用极端节约语言的口诀形式,但是《波你尼经》(即《八篇书》的通行名称)在这一方面可算登峰造极。以后各派哲学的经也大多用了类似它的体裁。这样的“经”不经口头传授解说是无法了解的。波你尼以后的迦旃衍那给它作了一些解释、补充和修正,称为《释补》,也是同样的“经”体,却没有单独流传,而是保存在公元前2世纪中叶波颠阇利所著的

《大疏》(伟大的注疏)之中。《大疏》不但是古代文法著作的一个高峰,而且是论说散文和注疏文体的重要典范。它还留下了那一时代的一些重要史料。这部书仿佛是教学时的讨论记录。每一段讨论的层次大体上包括提出问题、初步解答和最后定论。里面有很多师生间的生动的问答和争论中引用的现实生活的例证。这书文体活泼,如同口语。但是,究竟因为内容专门,时代遥远,措词过简,所以许多地方仍然很难了解。以后约到7世纪才有伐致呵利为它作注,并且另作一部诗体的论语言和文法哲学的大著。可惜那部注解没有传下来。另一部解说《波你尼经》全书的《迦尸迦》是阇耶昳底和伐摩那两人合著。根据唐朝义净的记载,伐致呵利和阇耶昳底都死于7世纪。这以后一直连绵不断有文法著作出现。至于修改和简化波你尼体系的其他派别的文法家,最早的大概是佛教徒中流行的月官(约在5世纪),他的著作,曾同波你尼的一起传到我国西藏地区。另有起源较早的一派流行于东印度,也曾传入西藏。此外还有俗语的文法,最古的一部也是"经"体,相传它的作者是婆罗流支。依照教学需要改编《波你尼经》并加说明的最流行的文法读本是17世纪的《月光疏》,这书还有一些注释和节本。所有的文法书,除采诗体的以外,就文体而论,没有超越波你尼的"经"体和《大疏》的解说讨论体。

在哲学著作中,这种"经"体的口诀和注疏体的论述更为发达。佛教徒和耆那教徒的书也是如此。通常把六个有经的哲学派别当作正宗,其实印度古代论哲学派别的书并不照这样排列。这几部经的时代先后不同,体裁却是类似。《正理经》论述逻辑,是这一门学问的丰富文献中主要的经典。《瑜伽经》只有四章,论列静坐、运气、控制自心等修行法门,有一部著名的古注。《前弥曼差经》极力维护吠陀宗教和祭祀传统。它的古注很有名,在文体上为先提出问题然后经过讨论达到总结的格式提供很好的例证。《梵经》或

《吠檀多经》阐扬极端唯心主义,以艰深和简练、晦涩出名。它有几派的不同注解,经文可供给不同派别作依据。这些经都有著名的注。这些注实际上是作者自己的哲学著作。《正理经》有注还有疏,都很重要,标志着与其他逻辑派别争论的发展。此外,《卫世师迦经》或《胜论经》本身没有注,作为它的解说的是独立的论著。《僧佉经》是晚出之作。这一派的经典其实是一部诗体的歌诀,称为《僧佉颂》或《数论颂》。它曾连同一个注在5世纪(梁、陈)译成汉语,译名《金七十论》。本文只有六十九节诗(另加三节结语)。

大约生于八九世纪的商羯罗为《梵经》、十部《奥义书》和《薄伽梵歌》作了注。从内容方面说,他建立了一个极端唯心主义的哲学体系,到近代、现代在印度以至西方产生了很大影响;从文体说,他又发展了辩论式的文体,达到哲学论著一个高峰。另一个为《梵经》作注的11至12世纪的罗摩奴阇和他意见不同,在印度也产生了很大影响。他的注称为《吉祥注》。

这种哲学论文的文体,在佛教文献中有很大发展。虽然原文很多失传,但近几十年间发现了不少古写本,而且从汉译和藏译的大量佛教经典中也可以看出这类著作的情况。佛教徒长于分析,许多书不厌其详地作系统的排列和论证。篇幅最大的如《瑜伽师地论》(唐朝玄奘译),其第一部分(主要部分或这论的本文)的原本不久前在西藏发现,尚未完全刊行。书中有备忘的歌诀,分析性的论述,也有议论。《大毗婆沙》(玄奘译)篇幅更大,原本尚未发现。诗体著作可以龙树的《中论》(后秦鸠摩罗什译)为例。这不是歌诀,而是充满了反复驳斥对方的争辩的诗体论文。有经有注体的可以圣天的《百论》(后秦鸠摩罗什译)为例。这书中夹注"修妒路"的句子显然是"经",就是那种极端言简意赅的教条,而下面的解说和论证正是典型的注体,而且还保存了辨论的形式,标明了"内曰"、"外曰"。这种文体的特点是,没有注就不能明白"经"的含义,

而注实际是有连续性的哲学论文。《中论》的原文已刊行,《百论》还没有发现原本。同是圣天著的另一部《百论》实际是《四百颂》。玄奘的汉译《广百论本》只有后半,藏译才是全本,原文只发现了残篇断简。这是和《中论》相同的诗体论文。

耆那教徒的文献中同样有一些哲学论著。耆那教徒和佛教徒一样,有不少的哲学家和文学家,对于印度文化的发展有重要的贡献。例如著名的白衣派耆那教徒哲学家师子贤(约八九世纪),写过《六派哲学集论》,综述当时的主要哲学派别(包括耆那教、佛教、数论、胜论、正理、前弥曼差),成书远较 14 世纪论述十几派哲学的《摄一切见论》为早,也比另一部《摄一切见宗论》(托名商羯罗所著)为早。耆那教的俗语经典也像佛教的巴利语经典一样,对于俗语文学是一种贡献。古代印度文化的发展是印度人民共同努力的结果。这里面只能依其进步或反动、落后来区别精华与糟粕,而不能照宗教派别加以隔绝。

12 世纪以后,印度的政治、社会和文化都有了很大的变化,梵语虽仍然长期是文化上的主要通用语,继续有人用以写宗教、哲学等著作,但是繁荣的时期已经过去;至于梵语文学作品就更趋衰落,各地的接近人民口语的新语言的文学已经发展起来了。

附:梵汉专名对照表

（依书中出现次序）

第一表　人名、神名

阿育王　Aśoka
因陀罗　Indra
生主　Prajāpati
火神、阿耆尼　Agni
苏摩　Soma
摩多利首　Mātariśvan
陀湿多　Tvaṣṭṛ
双马童　Aśvinau
利普　Ṛbhu
毗首羯磨　Viśvakarman
摩录多　Marut
弗栗多　Vṛtra
沙罗摩　Saramā
毗湿奴　Viṣṇu
伐楼拿　Varuṇa
密多拿　Mitra
楼陀罗　Rudra
普善　Pūṣan
阎摩、阎摩王　Yama
阎蜜　Yamī
伐由　Vāyu
伐多　Vāta
哄呼王、补卢罗婆　Purūravas
广延天女、优哩婆湿　Urvaśī
旃陀罗笈多、月护　Candragupta
迦腻色迦　Kaniṣka
毗诃跋提　Bṛhaspati
耶斯迦　Yaska
犬阳　Śunaḥśepa
罗西多　Rohita
众友仙人　Viśvamitra
迦梨陀娑　Kālidāsa
长暗仙人　Dīrghatamas
苏多　Sūta
广博仙人、毗耶婆　Vyāsa
镇群王　Janamejaya
大鹏鸟、迦楼罗　Garuḍa
青项(人名)　Nīlakaṇṭha

婆罗多王 Bharata
豆扇陀 Duśanta
沙恭达罗 Śakuntalā
迅行王、耶耶提 Yayāti
福身王 Śantanu
毗湿摩 Bhiṣma
持国 Dhṛtarāṣṭra
般度 Pāṇdu
难敌 Duryodhana
坚战 Yudhiṣṭhira
怖军、毗摩 Bhimasena
阿周那 Arjuna
偕天 Sahadeva
无种 Nakula
德罗纳 Droṇa
迦尔纳 Karṇa
俱卢族 Kaurava
般度族 Pāṇḍava
黑公主 Kṛṣṇā, Draupadī
黑天 Kṛṣṇa
毗罗吒 Virāṭa
沙利耶 Śalya
持斧罗摩 Paraśurāma
极裕仙人 Vasiṣṭha
那罗 Nala
达摩衍蒂 Damayantī
莎维德丽 Sāvitrī
友邻王 Nahuṣa
鹿角仙人 Ṛṣyaśṛṅga
维杜拉 Vidurā, Vidulā
罗摩 Rāma
悉达 Sītā
蚁垤仙人、跋弥、瓦尔米基 Vālmīki
真谛 Paramārtha
世亲 Vasubandhu
罗婆那、十首王 Rāvaṇa
十车王 Daśaratha
罗奇曼 Lakṣmaṇa
婆罗多(罗摩之弟) Bharata
巨爪 Śūrpaṇakhā
妙项 Sugrīva
大颔神猴、诃努曼 Hanumān
维毗沙纳 Vibhīṣaṇa, Bibhīṣaṇa
大力罗摩 Balarāma
罗摩·旃陀罗 Rāmacandra
佛陀 Buddha
释迦牟尼 Śākyamuni
乔答摩、瞿昙 Gautama, Gotama
耕田婆罗豆婆遮婆罗门 Kasibhāradvāja-Brāhmaṇa
沙门瞿昙 Sāmaṇa-Gotama
祇域、耆婆 Jīvaka
圣勇 Āryaśūra
笈多 Gupta
戒日王 Śīlāditya
喜增 Harṣavardhana
大梵天 Brahmā
大自在天 Maheśvara
湿婆 Śiva

遍入天、毗湿奴、毗搜纽 Viṣṇu
雪山神女、雪山女 Pārvatī
青颈(神名) Nīlakaṇṭha
爱神 Kāma, Kāmadeva
室建陀 Skanda
群主 Gaṇeśa, Gaṇapati
迦梨、时母 Kālī
难近母 Durgā
吉祥天女 Śrī, Lakṣmī
阇弥尼 Jaimini
札格纳特 Jagannātha
观世音 Avalokiteśvara
阿弥陀佛 Amitābha
无量寿佛 Amitāyus
鸠摩罗什 Kumārajīva
毗搜纽舍哩曼 Viṣṇuśarman
那罗衍 Nārāyaṇa
健日王、超日王 Vikramāditya
德富 Guṇāḍhya
月天、苏摩提婆 Somadeva
安主、谶门陀罗 Kṣemendra
觉主、佛陀娑弥 Buddhasvāmin
优填王、邬陀衍那、优陀延王 Udayana
波那 Bāṇa, Bāṇabhaṭṭa
伐致呵利 Bhartṛhari
马鸣 Aśvaghoṣa
跋娑 Bhāsa
莲花公主 Padmāvatī
负轭氏 Yaugandharāyaṇa
仙赐 Vāsavadattā
舍利弗 Śāriputra
目犍连 Maudgalyāyana
瓶沙王 Bimbasāra
给孤独 Anāthapiṇḍaka
金眼之子 Suvarṇākṣīputra
难陀 Nanda
首陀罗迦 Śūdraka
善施 Cārudatta
慈氏 Maitreya
春军 Vasantasenā
薄婆菩提 Bhavabhūti
俱比罗 Kubera
摩醯首罗、大自在天 Maheśvara
罗怙 Raghu
乌玛 Umā
春神 Vasanta
爱神 Madana
无形、爱神 Anaṅga
摩罗维迦 Mālavikā
火友王 Agnimitra
檀丁 Daṇḍin
王乘 Rājavāhana
月赐 Somadatta
华生 Puṣpodbhava
卸铠 Apahāravarman
献铠 Upahāravarman
利护 Arthapāla
聪慧 Pramati

友护 Mitragupta
计护 Mantragupta
名声 Viśruta
月环 Candrāpīḍa
护民 Vaiśampāyana
太白 Mahāśvetā
白莲 Puṇḍarīka
迦丹波利 Kādambarī
室利甘吒 Śrīkaṇṭha
茉莉、摩罗提 Mālatī
青春、摩陀婆 Mādhava
毗舍佉达多 Viśākhadatta
罗刹(人名) Rākṣasa
婆吒那罗衍 Bhaṭṭa Nārāyaṇa
婆罗维 Bhāravi
摩伽 Māgha
童护 Śiśupāla
鸠摩罗陀娑 Kumāradāsa
跋底 Bhaṭṭi
室利诃奢 Śrīharṣa
比尔诃那 Bilhaṇa
迦尔诃那 Kalhaṇa
贵军 Pravarasena
地王 Pṛthvīrāja
云乘 Jīmūtavāhana
月官 Candragomin
牟罗利 Murāri
王顶 Rājaśekhara
阿摩卢 Amaru
哈拉 Hāla
牛增 Govardhana
胜天 Jayadeva
罗陀 Rādhā
婆罗多仙人 Bharata-muni
胜财 Dhanañjaya
婆摩诃 Bhāmaha
宇主、毗首那他 Viśvanātha
曼摩吒 Mammaṭa
欢增 Ānandavardhana
新护 Abhinavagupta
世主(人名) Jagannātha
宾伽罗 Piṅgala
摩咥里制吒 Mātṛceṭa
摩由罗 Mayūra
寂天 Śāntideva
婆利古 Bhṛgu
迦曼陀吉 Kāmandaki
憍提利耶 Kauṭilya
伐蹉衍那 Vātsyāyana Mallanāga
长寿师子、阿摩罗辛诃 Amarasiṃha
波你尼 Pāṇini
迦旃延那 Kātyāyana
波颠阇利 Patañjali
伐致呵利(文法家) Bhartṛhari
阇耶昳底 Jayāditya
伐摩那 Vāmana
月官(文法家) Candragomin, Candra
婆罗流支 Vararuci
商羯罗 Śaṅkara
罗摩奴阇 Rāmānuja

龙树 Nāgārjuna

圣天 Āryadeva

师子贤 Haribhadra

第二表 书名

梨俱吠陀本集 Ṛgvedasaṃhitā

娑摩吠陀本集 Sāmavedasaṃhitā

夜柔吠陀本集 Yajurvedasaṃhitā

阿达婆吠陀本集 Atharvavedasaṃhitā

白夜柔吠陀 Śukla-Yajurveda

黑夜柔吠陀 Kṛṣṇa-yajurveda

摄一切见论 Sarvadarśanasaṅgraha

爱达罗氏梵书、他氏梵书 Aitareya Brāhmaṇa

百道梵书 Śatapatha Brāhmaṇa

众神记 Bṛhaddevatā

尼禄多 Nirukta

歌者奥义书 Chāndogya Upaniṣad

广林奥义书 Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad

摩诃婆罗多 Mahābhārata

初篇 Ādi-parvan

大会篇 Sabhā-parvan

森林篇 Āraṇyaka(vana)-par-van

毗罗吒篇 Virāṭa-parvan

备战篇 Udyoga-parvan

毗湿摩篇 Bhiṣma-parvan

德罗纳篇 Droṇa-parvan

迦尔纳篇 Karṇa-parvan

沙利耶篇 Śalya-parvan

夜袭篇 Sauptika-parvan

妇女篇 Strī-parvan

和平篇 Śānti-parvan

教诫篇 Anuśāsana-parvan

马祭篇 Aśvamedha-parvan

林居篇 Āśramavāsika-parvan

杵战篇 Mausala-parvan

远行篇 Mahāprasthāna-parvan

升天篇 Svargārohaṇa-parvan

那罗传(插话) Nala-upākhyāna

莎维德丽传(插话) Sāvitrī-upākhyāna

胜利之歌 Jaya

薄伽梵歌 Bhagavad-gītā

诃利世系 Harivaṃśa

罗摩衍那 Rāmāyaṇa

佛所行赞 Buddhacarita

楞伽经 Laṅkāvatāra-sūtra

小部 Khuddaka-Nikāya

经集 Sutta-Nipāta

大品 Mahāvagga

本生经、社得迦 Jātaka

本生鬘、社得迦摩罗 Jātakamālā

上座僧伽他 Theragāthā

上座尼伽他 Therīgāthā

中尼迦耶 Majjhima-Nikāya

法句经 Dhammapada

小诵 Khuddakapāṭha
吉祥经 Maṅgalasutta
毗湿奴往世书 Viṣṇu-purāṇa
薄伽梵往世书 Bhāgavata-purāṇa
梵天往世书 Brahma-purāṇa
莲花往世书 Padma-purāṇa
湿婆往世书 Śiva-purāṇa
风神往世书 Vāyu-purāṇa
那罗陀往世书 Nārada-purāṇa
摩根德耶往世书 Mārkaṇḍeya-purāṇa
火神往世书 Agni-purāṇa
未来往世书 Bhaviṣyat-purāṇa
梵转往世书 Brahmavaivarta-purāṇa
林伽往世书 Liṅga-purāṇa
野猪往世书 Varāha-purāṇa
室建陀往世书 Skanda-purāṇa
侏儒往世书 Vāmana-purāṇa
龟往世书 Kūrma-purāṇa
鱼往世书 Matsya-purāṇa
大鹏往世书 Garuḍa-purāṇa
梵卵往世书 Brahmāṇḍa-purāṇa
阇弥尼的婆罗多 Jaimini-Bhārata
妙法莲华经 Saddharmapuṇḍarīka-Sūtra
金光明经 Suvarṇaprabhāsa-sūtra
阿弥陀经 Sukhāvatīvyūya
神通游戏 Lalitavistara
大事 Mahāvastu
五卷书 Pañcatantra
绝交篇 Mitrabheda
结交篇 Mitrasamprāpti
鸦枭篇 Kākolūkīya
得而复失篇 Labdhapraṇāśa
轻举妄动篇 Aparīkṣitakāraka
利论 Arthaśāstra
摩奴法典 Manu-smṛti
嘉言集、有益的教训 Hitopadeśa
结交篇 Mitralābha
绝交篇 Suhṛdbheda
作战篇 Vigraha
缔和篇 Sandhi
僵尸鬼故事二十五则
Vetālapañcaviṃśatikā
宝座故事三十二则
Siṃhāsanadvātriṃśikā
健日王传 Vikramacarita
鹦鹉故事七十则 Śukasaptati
伟大的故事、故事广记 Bṛhatkathā
故事海 Kathāsaritsāgara
大故事花簇 Bṛhatkathāmañjarī
大故事诗摄 Bṛhatkathāślokasaṅgraha
摩诃婆罗多花簇 Mahābhāratamañjarī
罗摩衍那花簇 Rāmāyaṇamañjarī
三百咏 Śatakatraya
三百妙语集 Subhāṣitatriśatī
正道百咏 Nītiśataka
艳情百咏 Śṛṅgāraśaaka
离欲百咏 Vairāgyaśataka
沙恭达罗(剧) Abhijñānaśākuntala
小泥车 Mṛcchakaṭika
神童传 Bālacarita

惊梦记、梦中的仙赐 Svapnavāsavadatta
善施传 Cārudatta
舍利弗传 Śāriputra-prakaraṇa
佛所行赞 Buddhacarita
美难陀传 Saundarananda
揵椎梵赞 Gaṇḍīstotra
大庄严论经 Sūtrālaṃkāra, Kalpanāmaṇḍitikā
社得迦摩罗、本生鬘(书名) Jātakamālā
欲经、爱经 Kāmasūtra
罗怙世系 Raghuvaṃśa
鸠摩罗出世 Kumārasambhava
云使 Meghadūta
时令之环、六季杂咏 Ṛtusaṃhāra
摩罗维迦和火友王 Mālavikāgnimitra
广延天女、优哩婆湿(剧) Vikramorvaśīya
十公子传 Daśakumāracarita
诗镜 Kāvyādarśa
引子(十公子传) Pūrvapīṭhikā
尾声(十公子传) Uttarapīṭhikā
戒日王传 Harṣacarita
迦丹波利(小说) Kādambarī
仙赐传 Vāsavadattā
茉莉和青春、摩罗提与摩陀婆 Mālatīmādhava
大雄传 Mahāvīracarita
罗摩传后篇 Uttararāmacarita
指环印 Mudrārākṣasa
结髻记 Veṇīsaṃhāra
野人和阿周那 Kirātārjunīya
童护的伏诛 Śiśupālavadha
跋底的诗 Bhaṭṭikāvya
罗摩传 Rāmacarita
十首王的伏诛 Rāvaṇavadha
悉达的被掳 Jānakīharaṇa
那罗王传 Naiṣadhacarita
遮娄其王朝史 Vikramāṅkadevacarita
王河 Rājataraṅgiṇī
驾桥记 Setubandha
地王的胜利 Pṛthvīrājavijaya
地王之歌 Pṛthvīrājarāso
璎珞传 Ratnāvalī
妙容传 Priyadarśikā
龙喜记 Nāgānanda
世喜记 Lokānanda
醉鬼传 Mattavilāsa
独白剧四篇 Caturbhāṇī
无价的罗摩 Anargharāghava
儿童的罗摩衍那 Bālarāmāyaṇa
儿童的婆罗多 Bālabhārata
樟脑球 Karpūramañjarī
觉月初升 Prabodhacandrodaya
大剧 Mahānāṭaka
神猴剧 Hanumannāṭaka
阿摩卢百咏 Amaruśataka
七百咏 Sattasaī, Gāthāsaptaśatī
阿利耶体诗七百首 Āryasaptaśatī

偷情五十咏　Caurapañcāśikā
妙语联珠　Subhāṣitāvali
黑天耳中甘露　Kṛṣṇakarṇāmṛta
牧童歌　Gītagovinda
舞论、剧论　Nāṭyaśāstra
十色　Daśarūpaka
诗庄严论　Kāvyālaṃkāra
文镜　Sāhityadarpaṇa
诗光　Kāvyaprakāśa
韵光　Dhvanyāloka
一百五十赞佛颂　Adhyardhaśataka
四百赞　Catuḥśatakastotra
八大灵塔梵赞　Aṣṭamahāśrīcaityastotra
愤怒女神百颂　Caṇḍīśataka
太阳神百颂　Sūryaśataka
入菩提行、菩提行经　Bodhicaryāvatāra
瑜伽婆私吒　Yogavāsiṣṭha
神灵罗摩衍那　Adhyātmarāmāyaṇa
骗术奇谈　Kalāvilāsa
祭言法典　Yājñavalkyasmṛti
那罗陀法典　Nāradasmṛti
正道精华　Nītisāra
欲论　Kāmaśāstra
八分心方　Aṣṭāṅgahṛdaya
尼犍豆　Nighaṇṭu
长寿字库　Amarakośa
名词及其性别的教本　Nāmaliṅgānuśāsana
八篇书　Aṣṭādhyāyī
波你尼经　Pāṇinisūtra
释补　Vārttika
大疏　Mahābhāṣya
月光疏　Siddhāntakaumudī
迦尸迦　Kāśikā
正理经　Nyāyasūtra
瑜伽经　Yogasūtra
弥曼差经　Mīmāṃsāsūtra
梵经　Brahmasūtra
吠檀多经　Vedāntasūtra
卫世师迦经、胜论经　Vaiśeṣikasūtra
僧　经　Sāṃkhyasūtra
金七十论、僧佉颂、数论颂　Sāṃkhyakārikā
吉祥注　Śrībhāṣya
瑜伽师地论　Yogācārabhūmiśāstra
中论　Mādhyamikasūtra, Mādhyamikakārikā
四百颂、广百论本　Catuḥśataka
六派哲学集论　Ṣaḍdarśana-samuccara
摄一切见宗论　Sarvadarśana-siddhāntasaṃgraha

第三表 地名

摩汉卓达罗 Mohenjo-daro
哈拉巴 Harappa
信度河 Sindhu
婆罗室伐底河 Sarasvati
摩竭陀国 Magadha
恒河 Gaṅgā
华氏城、波多厘子城 Pāṭaliputra
巴特拿 Patna
俱卢之野 Kurukṣetra
楞伽岛 Laṅkā
阿踰陀、无敌城 Ayodhyā
憍萨罗国 Kośala
优禅尼 Ujjayanī, Ujjayinī
阿般提 Avanti
呾叉始罗 Takṣaśilā
摩腊婆 Mālava
迦湿弥罗、克什米尔 Kaśmīra
憍赏弥 Kauśambī
雪山、喜马拉雅 Himālaya

第四表 术语及其他

吠陀 Veda
婆罗门 Brāhmaṇa
刹帝利 Kṣatriya
吠舍 Vaiśya
首陀罗 Śūdra
种姓 Varṇa, Jāti
本集 Saṃhitā
三书 Trayī vidyā
婆罗谜体 Brāhmī
天城体 Devanāgarī
祭祀 Yajña
苏摩酒 Soma
诵者 Hotṛ
歌者 Udgātṛ
行祭者 Adhvaryu
王祭 Rājasūya
马祭 Aśvamedha
低调 Anudāta
高低 Udāta
合调 Svarita
人祭 Puruṣamedha
全祭 Sarvamedha
仙人 Ṛṣi
句 pāda
颂 Śloka
梨俱 Ṛc

甘露 Amṛta
金刚杵、雷杵 Vajra
达沙 Dāsa
雅利安 Ārya
波你人 Paṇi
孔雀王朝 Maurya
贵霜王朝 Kuśan
顺世派 Lokāyata
斫婆迦派 Cārvāka
苦行 Tapas
吠檀多 Vedānta
梵 Brahman
我 Ātman
沙门 Śramaṇa, Samaṇa
话 Bhāṣā
歌 Chandas
梵书、婆罗门书 Brāhmaṇa
森林书 Āraṇyaka
奥义书 Upaniṣad
吠陀支 Vedāṅga
经书 Sūtra
法典 Dharmaśāstra
梵语 Saṃskṛta
巴利语 Pāli
天神 Deva
阿修罗 Asura
健达缚、伎乐天 Gandharva
轮回 Saṃsāra-cakra
业 Karman
欲、欲望 Kāma
历史传说 Itihāsa-purāṇa
蛇祭 Sarpasattra
蛇、龙 Nāga
罗刹 Rākṣasa
选婿大典 Svayaṃvara
法、正法 Dharma
道院、净修林 Āśrama
森林、丛林、阿兰若 Araṇya
插话 Upākhyāna
诗 Kāvya
最初的诗 Ādikāvya
最初的诗人 Ādikavi
菩萨 Bodhisattva
小乘 Hīnayāna
大乘 Mahāyāna
声闻 Śrāvaka
白衣派 Śvetāmbara
天衣派 Digambara
长者 Gṛhastha
不害 Ahiṃsā
解脱 Mokṣā
寂静 Śānti
涅槃 Nirvāṇa
命、生命 Jīva
无我 Anātman
无常 Anitya
因缘 Hetu-pratyaya
大结集 Mahāsaṃgīti
上座部 Theravāda

大众部 Mahāsaṃghika
三藏 Tripiṭaka, Tipiṭaka
经 Sūtra, Sutta
律 Vinaya
论 Abhidharma, Abhidhamma
尼迦耶 Nikāya
阿含 Āgama
支 Aṅga
半摩竭陀语 Ārdha-Māgadhī
根本经 Mūla-Sutta
名色 Nāma-rūpa
僧迦、僧 Saṅgha
往世书 Purāṇa
小往世书 Upapurāṇa
由迦 Yuga
颂神诗 Māhātmya
林迦 Liṅga
极乐世界 Sukhāvatī
转轮王 Cakravartin
楔子 Kathāmukha
利论 Arthaśāstra
正道论 Nītiśāstra
鬼语 Paiśācī
波浪 Taraṅga
持明 Vidyādhara
波罗蜜多 Pāramita
诗人 Kavi
剧 Nāṭaka
舞 Nāṭya

妙语、格言诗 Subhāṣita
赞、歌颂诗 Stotra
艳情 Śṛṅgāra
离欲 Vairāgya
正道 Nīti
百咏 Śataka
剧末颂诗 Bharatavākya
王中狮子 Rājasiṃha
智慧、觉 Buddhi
名誉、称 Kīrti
丑角 Vidūṣaka
歹角 Duṣṭa
男主角、生 Nāyaka
魔、魔罗 Māra
药叉、夜叉 Yakṣa
大诗 Mahākāvya
独白剧 Bhāṇa
笑剧 Prahasana
影子戏 Chāyānāṭaka
占布 Campū
色 Rūpaka
次色 Uparūpaka
味 Rasa
大剧、正剧 Nāṭaka
德 Guṇa
庄严论 Alaṅkāra
格式、律法 Rīti
韵 Dhvani
咀多罗 Tantra
阿笈摩 Āgama

古代印度文艺理论五篇

（译）

引　言

古代印度文艺理论指的是梵语文学中的一些理论著作，其中现存的、已刊行的、有较大影响的有下列一些书：

《舞论》(Nāṭyaśāstra)。作者相传为婆罗多牟尼，即婆罗多仙人(Bharatamuni)。成书时代约在公元前后不久。论戏剧、舞蹈、音乐等各方面。

《火神往世书》(Agnipurāṇa)。公元后的著作，其中有一部分论述文学。

《诗庄严论》(Kāvyālaṅkāra)。作者婆摩诃(Bhāmaha)。约公元7世纪的著作。论文学和修词学。此外还有一部同名的著作，时代较晚(9世纪)。

《诗镜》(Kāvyādarśa)。作者檀丁(Daṇḍin)。约公元7世纪的著作。论文学和修词学。

《诗庄严经》(Kāvyālaṅkārasūtra)。作者伐摩那(Vāmana)。8世纪的著作。内容与上两书同类。形式则是“经”体，有“经”有“注”。

《摄庄严论》(Alaṅkārasaṅgraha)。作者优婆吒(Udbhaṭa)。约8世纪的著作。

《诗庄严论》(Kāvyālaṅkāra)。作者楼陀罗吒(Rudraṭa)。约9世纪的著作。

《韵光》(Dhvanyāloka)。作者阿难陀伐弹那(Ānandavardhanan,

意译为欢增)。9世纪的著作。提出"韵"的理论,对后来影响很大。

《韵光注》(Locana,原意是"眼目","照明")。作者新护(Abhinavagupta)。约10至11世纪的著作。这实际是一部专门著作,大大发挥"韵"的理论,成为后来直到现代的文艺理论权威。新护也作了《舞论》的注。

《曲语生命论》(Vakroktijīvita)。作者恭多罗(Kuntala)或恭多迦(Kuntaka)。10世纪的著作。它认为"曲语"即"巧妙的措词"是诗的生命,不同意"韵"的理论。此外,不同意"韵"的理论的还有约10世纪的著作《心镜》(Hṛdayadarpaṇa)。作者跋吒·那药迦(Bhaṭṭa Nāyaka)。它强调词有三种作用:包含意义,使听众普遍领会,使听众享受。原书已佚。

《十色》(Daśarūpaka)。作者胜财(Dhanañjaya)。10世纪的著作。"色"即戏剧,本义为形式,这是一个术语。本书原是《舞论》中论戏剧部分的摘要和发挥,后来成了戏剧理论读本。

《诗探》(Kāvyamīmāṃsā)。作者王顶(Rājaśekhara)。10世纪的著作。论述诗的各方面,承认梵语(雅语)、俗语及另两种地方语言有同等地位。

《辨明论》(Vyaktiviveka)。作者摩希曼·跋吒(Mahiman Bhaṭṭa)。11世纪著作。注重意义,认为领会诗要包括推理在内。

《诗教》(Kàvyānuśāsana)。作者雪月(Hemacandra)。约十一二世纪著作。兼论戏剧。另有一部同名著作,时代较晚(十二三世纪)。

《诗光》(Kāvyaprakàśa)。作者曼摩吒(Mammaṭa)。约十一二世纪的著作。这是直到现代还流行的文学理论和修词学的读本。

《辩才天女的颈饰》(Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa)。作者婆阇(Bhoja)。11世纪的综合性的著作。

《庄严论精华》(Alaṅkārasarvasva)。作者鲁耶迦(Ruyyaka)。12世纪的著作。

《文镜》(Sāhityadarpaṇa)。作者毗首那他(Viśvanātha,意译为宇主)。14世纪的著作。同《诗光》、《十色》一样是直到现代还流行的读本。这书还兼论戏剧。

《味海》(Rasagaṅgādhara)。作者世主(Jagannātha)。17世纪的著作。这可算这类古典著作中的最后一部有地位的书了。

此外,当然还有不少各种各样的著作(包括讲诗的格律的书),但具有理论意义和历史意义的,大致就是上列的这些书。

现在从这些书中摘译出五部书的比较有理论性的章节,可以算是"管中窥豹",不过见其一斑;也许可以借此稍微了解印度文化传统的一角,并同我国古代的文艺批评理论略作对照。

下面分别把摘译的五部书和译文的根据作稍详细的介绍。

一 《舞 论》

《舞论》(戏曲学)是现存的古代印度最早的、系统的文艺理论著作。作者相传是婆罗多牟尼(婆罗多仙人),这只是传说中的戏剧创始人的名字。成书的确切年代至今未定,一般认为大约是公元2世纪的产物;但书中引了一些传统的歌诀,可见书的内容及原型应更早于成书年代,可能在公元以前。有两种传本,各有不止一种不同写本。1880年、1884年、1888年在法国刊行了其中几章的原文。1894年印度孟买才出版了全本,作为《古诗丛刊》(Kāvyamālā)之一。1898年法国刊行了根据各种写本的校定本,但只到第十四章。1926年和1934年印度巴罗达刊行了附有新护注本的两卷,但也只到第十八章。1929年印度贝拿勒斯(现名瓦腊纳西)出版了另一种本子。1943年《古诗丛刊》本出了第二版,附注各

刊本的异文。1950年印度加尔各答刊行了高斯(Manomohan Ghosh)的英文译本,只到第二十七章(孟买本的原文有三十七章)。在这以前,欧洲发表的法文的翻译也只有几章。各刊本的章节颇有不同。

《舞论》是一部诗体(歌诀式的)著作,只在很少地方夹杂散文的解说。它全面论述了戏剧工作的各个方面,从理论(戏剧的体裁和内容分析)到实践(表演程式等)无不具备,而主要是为了满足实际工作的需要,起一个戏剧工作者手册的作用。它论到了剧场、演出、舞蹈、内容情调分析、形体表演程式、诗律、语言(包括修词)、戏剧的分类和结构、体裁、风格、化装、表演、角色,最后更广泛地论音乐。它所谓戏剧实是狭义的戏曲,其中音乐和舞蹈占重要地位,而梵语“戏剧”一词本来也源出于“舞”。所以书名照词源本义译作《舞论》,而书中的 nāṭya 一词仍译作“戏剧”,也不改译“戏曲”。

有这样全面而细致地系统论述戏剧演出的各方面的书出现,这表明当时印度戏剧已经有了长期的发展和丰富的内容。从书的内容也可看出它是实际从事戏剧工作的人所作的总结,而不是观剧或编剧的文人的评论。这个全面总结一经出现,它就对后来的文艺理论产生了很大的影响。一方面,关于戏剧的理论著作(到大约14世纪的《文镜》为止),就现存的书看来,皆出自文人手笔,大体上不能出其范围,而戏剧作品也在主要原则上遵循其规定。另一方面,它所论到的一些理论问题,如“味”、“情”的解释和分析,对于论诗(广义的,即文学)的著作也成为重要的课题。各派文学理论,或则默认这种说法为理论前提,或则加以发展,提出新的意见。一般的文学评论也以这套理论为其出发点,许多说法已成为文人常识。在整个梵语古典文学时代中,“味”的含义逐步发展成为文艺理论的一个中心论题。经过各派的争论,所谓“味”(加上了“韵”)竟从《舞论》的素朴解说愈来愈变成包括神秘的、色情的、宗

教的内容的繁琐哲学。

《舞论》基本上是注重实际演出工作的书，与后来的文艺理论书注重创作和评论作品不同；但是它在理论方面仍然接触到一些重要的问题，而且往往有在当时历史条件下不失为多少有进步意义的意见。例如它论到了戏剧与现实的关系，戏剧的目的、效果和教育意义，戏剧的基本因素及其相互关系，戏剧如何通过表演将本身的统一情调传达给观众，各种表演（语言、形体、内心活动见于外形）的意义与相互关系，各种角色（人物）的特征，如何判断戏剧演出的成功与失败等等。它承认现实生活是戏剧的基础与来源，戏剧应当全面反映现实，模仿现实生活。它规定戏剧不只是满足观众的不同需要和娱乐，更应当有教育意义。它认为戏剧应有统一的基本情调而一切必须与此结合并为此服务。它认为基本情调（“味”）有其产生的条件，也就是说，能通过一定的活动而为人们所明白认识的具体情况（“别情”），因而可以有一定的具体表演方法作为传达手段（“随情”），而一个基本情调（戏剧的亦即文学的）乃是根据现实生活中人的一般感情表现（“情”）而定，而同类感情又有复杂的情况，故必须依作品内容需要定出主次（固定的“情”和不定的“情”），以配合基本情调。它看到了戏剧与其源泉的关系是要“模仿”，而戏剧与其效果的关系是要“感染”，至于这个过程的中间环节则在于凝为以“情”为基础的“味”，而借复杂的表演以求传达出统一的内容。它断定以外形活动表现的内心活动表演是表演的基础，而看不见的内心活动应与基本情调（“味”）和谐一致。它分析现实生活中人物的心理状态与感情特征而归结为八种“味”和许多“情”，一一提炼为舞台上的表演程式。它重视语言在戏剧中的作用。它具体分析戏剧的成功和效果，认为来自语言和外形的低于来自内心表演和情调感染的。它又分析戏剧的失败除来自自然界和敌人以外还有剧本、演出和演员本身的错误。然后它分析观

众的各种情况,认为"世人"的种种不同品质是戏剧的基础,而"世人"才是评判戏剧成败的权威。总之,它把戏剧的来源、依据、目的、效果、成分、传达方式及其中的道理、评价标准等等问题都论到了。尽管书中的这些思想有些模糊、矛盾,其表达方式也很素朴、简单,而且用了两千年前古代印度人所习惯的方式,说的是"行话",但是其中心思想却显然是系统的、一贯的、有条理可寻的。

在论"味"和"情"的关系等方面,它似乎实际上已经接触到了现代所谓美和美感的问题。这在后来的理论(主要是新护的著作)中得到了发挥,而为现代一些印度学者作为古典美学理论加以阐述。

至于书中表现的思想方法,例如着重分析和计数以及用类推比喻作说理的证明,则是古代印度的传统习惯,我们从汉译佛教经典中也常可见此情况。这种分析有时很精细,有时不免琐碎、拼凑和不确切。问难和辩论也是古代印度常用的论著体裁和思想方法,这在书中不多见。书中显然有两个层次,论"味"和"情"部分中的散文自然比歌诀为晚,因而有些论证方式与全书体例不大一致。

当然,在《舞论》的时代,戏剧只能是供上自宫廷下至市井观赏而以富裕的剥削阶级为其主要服务对象的。这从它所分析的人物及情调的着重点以及评价的立足点上可以看得出来。可惜除了《舞论》本身以外,当时的戏剧活动情况别无较详资料,而所有现存的剧本几乎都产生在它以后而且绝大多数是文人作品。不过,剧本《小泥车》(有吴晓铃汉译本)和在新疆发现的马鸣的剧本残卷可能与现存的《舞论》的本子时代相去不远,从那里面可以推测到当时戏剧活动还主要在民间而且集中于城市。大概是因为这个缘故,《舞论》和后来关于文学及戏剧的理论著作之间,在主要内容和思想倾向上,有着重要的差别。《舞论》中虽没有什么反抗、斗争的气息,也还没有像后来那样偏重于形式和"艳情"。如果把比它稍

早的《利论》(Arthaśāstra)和比它稍晚的《欲经》(Kāmasūtra)拿来比较,则城市社会上层的政治黑暗和风俗腐败在《舞论》中虽有反映,却还不是其主要方面,可见当时的戏剧理论工作者还与人民有着相当的联系,而戏剧观众的面还不那么狭窄。

现在把《舞论》中总论戏剧及论"味"和"情"的部分摘译出来,作为古代印度最早的文艺理论资料。译文根据印度孟买《古诗丛刊》本(1943 年第 2 版),参考高斯的英译本。两本有些不同,但这一部分的差别还不大。

二 《诗 镜》

《诗镜》是古代印度同类书中现存的最早的两部之一。作者署名檀丁,同一名下还有一部小说《十公子传》。《诗镜》是诗体,共三章,六百六十节诗。原文曾传入我国西藏地区,译成藏文,原文用字母拼写和藏译一并收入西藏佛典《丹珠》中,还另有一部藏文注释。印度刊印本最初出版于 1863 年,附有校刊者爱月·辩语主(Premacandra Tarkabāgīśa)作的梵文注释,作为《印度丛书》(Bibliotheca Indica)之一。1890 年德国出版了波特林克(Otto Böhtlingk)校译的原文附德译的本子,所依据的就是 1863 年的印度刊本。1939 年印度加尔各答大学出版了巴纳吉(Anukul chandra Banerjee)校刊的梵文和藏文对照本,其中原文依据德格版《丹珠》,藏译则依据一个写本,据校者说即《丹珠》本的根据。现在的汉译即以这三种本子为据,但《印度丛书》本不可得,原文可依德国本,原注只有利用 1956 年印度加尔各答出版的一个附有部分英译的错字很多的翻印本。译者注中所称"德本"、"藏本"、"原注"即指这三个本子。不少例句因与原文语言密切有关,德译、英译都照录原文。现在这些例句除照录原文外还附了汉译大意。摘译的是带有理论性质的第一

章和第三章后半,第二章及第三章前半分析各种修词手法,很多是离开原文即无大意义,故略去未译。

从本书内容可以看出这是古代印度早期文学理论的一个总结,实际是一本作诗手册。这一时期所着重的只是在形式方面,即"诗的形体",所以着重在修词;后人才讨论到"诗的灵魂",即文学的本质或特性。印度古典文学中所谓诗,常是广义的,指文学,但比现在我们所了解的文学的意义为狭。它指的是古典文学作家的作品,以我们现在称为史诗的《罗摩衍那》为最初的典范。《诗镜》总结前人,影响后代,代表早期这类理论著作,而且很早就传入我国,在西藏还有过相当影响,有其历史意义。至于其理论则显然是限于当时作诗人的实际,正如《舞论》限于当时演剧人的实际一样,它的理论本身比较明白,从汉译和译者注大致可以看出其内容。简单说,它认为诗的"形体"就是表达某种意义的"词的连缀",所以诗就是"语言所构成"(Vāṅmaya),是词与义结合成为诗句。诗体分为韵文体和散文体和混合体,而散文体又分为故事和小说。若依感觉接受分类,则是供听的诗和供看的戏两种体裁。若依语言分,则有雅语、俗语、土语、杂语、讹语(如将梵语中家宅一词的gṛha读成ghar,印地语现在即用后一字为家宅)。这就是《诗镜》对文学的理论,因此连篇累牍都是修词法的分析与讨论。至于文学的内容、本质、作用,它并不认识,更谈不到文学的社会意义。把它和《舞论》的观点对照,可见其差别是相当大的。这不仅是由于隔了几百年的时代与社会有区别,而且是作者所属社会阶层以及当时所谓诗和剧的社会地位及情况所造成的。《诗镜》讲修词手法时注重语音,看来繁难;其实我国以前学作旧诗词和四六骈语都得训练对平仄和对仗的灵敏感觉,印度人学作梵文诗也是一样;这是古代风气,由吟咏而来,并不足为奇。

三 《韵 光》

《韵光》是大约九世纪的著作，书中有诗体歌诀和散文说明。作者署名阿难陀伐弹那(欢增)。他究竟只是书中散文说明部分的作者，还是同时是诗体本文的作者，至今未有定论。不过本书的著名注者新护以及其他一些古人总是把《韵》的作者和《光(说明)》的作者分别来说，而且从书中散文说明的语气看来，似乎这部分确是一个注解。因此，很可能诗体本文是欢增以前的人所作的口诀。如果是这样，则本书原名应是《韵》，即《韵论》，而散文部分则是它的《光》，即解说，两者合称《韵光》。"韵"这个词的意义原只是声音，音韵，由于这一派理论才成为专门术语，由此具备了"暗示"的意思。

全书分为四章，诗体的本文只有一百十六节(散文说明部分引的诗不算在内)。第一章建立"韵"的理论，把反对者的主要论点逐一驳倒，其要点是在词的"析义"(分解)方面肯定了与"字面义"及"内含义"不同的"暗示义"亦即"韵"的依据。第二章和第三章正面分析这种"暗示义"或"领会义"或"韵"，由此涉及一些传统的理论问题如诗"德"和有关的修词手法等。第四章论"韵"的实际应用。显然，这书既不是作诗手册，也不是文学理论的综合读本，而是提出重要理论观点的专门著作。

《韵光》在印度古典文学理论的发展史中占有极其重要的地位。它把以前的形式主义的注重修词手法的理论传统打破了，创立了一个系统完整的关于"诗的灵魂"的理论。它吸收了一些语言学和哲学的论点作为依据，进一步发展了从《舞论》以来的"味"的理论，将这一方面的理论探讨大大推向前进，从而影响了几乎所有

后来的文学理论家。尽管在它以后还有不少派别和不同纲领，但是在理论探讨的方向和道路方面都没有能够脱离它的指引。它显然是印度古典文学理论发展过程中分别前后期的重要里程碑。它的注者新护的发挥使这一理论体系具有神秘主义的哲学意义。到了现代，印度的受到西方文艺理论影响的人又对欢增和新护作了新的美学解说，这就更值得我们注意。大概因为这是一部理论专著，所以尽管地位崇高，影响巨大，本身却不及综合性的读本如《诗光》、《文镜》等那样流行；但是它的理论要点仍然通过了其他人的著作而不断传播(包括改头换面的和有变化和发展的)，一直到今天。这一理论不仅对文学理论而且对文学创作，甚至在一般哲学思想中，都有或直接或间接，或明或暗，或多或少的影响。

《韵光》虽然在它出现之时的文学理论中可以算是有创造性的发展，但是它的局限性也是很明显的。它不能脱离那一时代的古典文学的创作基础，这从它所引为例证的诗中可以看出来。它突破了只讲修词的狭隘的形式主义，却仍然从诗是“词和义”的组合这一点出发，并没有真正超出形式主义而达到分析作品内容的地步，更谈不到认识文学的社会意义。至于唯心主义观点和形而上学方法当然更是其根本缺点了。不过它在这有限范围内作了周密的思考和深入的探索，提出了有完整体系的理论，而且还不像后来人那样繁琐和晦涩，毕竟不愧为开山之作。《韵光》和这一理论的以后的发展还有一个重要区别：它里面没有浓厚的神秘主义色彩，而新护的注和其他著作则表明他是崇拜大自在天的神秘主义哲学家。

为什么这一理论会产生如此不容忽视的影响呢？下面从两方面试作考察：一是它以前的哲学思想发展，一是它当时的社会环境特点。

在古代印度学术思想发展史中，我们可以看出两种方法论倾

向:一是对现象进行分析和计算,一是对现象进行本质的推究。前者引向繁琐哲学,后者引向神秘主义。值得注意的是前者还应用于语法和逻辑方面,即对构词的分析和对认识及推理的分析。这种分析研究所得的有些范畴和格式成为学术界的共同知识,虽则解释有所不同。文艺理论也不例外。从《舞论》已可以看出这种分析方法。从其解说"情"一词可见语法中析词法的影响(见第422页注②、③及第七章)。在《韵光》以前,诗歌(文学)理论几乎都是修词格式的分析排比;讨论诗"德"、诗"病"以至于所谓"风格"(派别)、程式,都是讲词章形式,作各种分析、归类、计算。这样分析的中心思想是把诗当做"词和义"(形式和内容,现象和本质)的联缀。大诗人迦梨陀娑在长诗《罗怙世系》的开头颂诗中就提出"语言和意义"的联结,比喻为大自在天夫妇的不可分离,足见这也早已是作家的思想。《韵光》把修词的分析向前推进一步,追究本质,开创了新的局面,从此诗的理论研究从"形体"转而扩大到"灵魂"。不仅如此,《韵光》还把语法家、逻辑家、哲学家的分析方法运用到诗的"词和义"方面来,而又从注重"词"转到注重"义",建立了基于暗示的"韵"的学说。它利用分析的成果走到了分析的对立面。

与《韵光》的作者欢增差不多同时,也是在八九世纪中,哲学思想方面也出现了一个具有类似业绩的人,就是商羯罗(śaṅkara)。他总结和改造了前人的学说,继承了追究事物本质以至"灵魂"的一派思想传统,把唯心主义哲学推上一个高峰,完成了一个体系。这种称为"不二论"的思想到12世纪前后有大发展,也和"韵"的理论一样到现代更受推崇。两者都把注重分析计算的方法论和认识论以至相联系的宇宙观撇到一边。(类似佛教的"空宗"。)这不会是偶然的。

从历史发展看,文艺理论和哲学思想到这一时期有重大变化,那么,社会环境有什么变化?我们看到的最大变化是,信仰伊斯兰

教的阿拉伯人在七八世纪一度侵入印度次大陆,10世纪以后,伊斯兰教徒占领了北方,导致佛教作为一个教派的灭亡以及一些大庙宇的被洗劫与毁坏,当然,封建土地所有权也同时换了主人。伊斯兰教的反偶像的一神教的信仰主义,不可避免地要冲击原有的拜偶像的各教派(特别是佛教)的多神教思想。对社会下层受压迫人民改教的恐惧与仇恨,以及对新兴统治者的投降或对抗,都会使宗教和哲学中的斗争离不开阶级斗争和民族斗争。这可能是9至12世纪间思想变化发展的重要社会背景。

欢增的《韵光》是从“诗的形体”—“词和义”—追究“诗的灵魂”的理论著作。商羯罗的《梵经注》(又名《有身经注》)是追究具有身体的(身体中的)灵魂的理论著作。这两部书都出现于时代的转换期间。这时(八九世纪)政治上是“太平”的黄昏和风暴的前夕,学术上是纷争的末尾和“一统”的开头,文学上是古典雅语(梵语)文学的繁荣的末流和僵化的起点,各地民间语言的新文学正先后分别在酝酿和发展之中,宗教上是佛教开始没落和伊斯兰教开始兴起。这一时期的经济基础和上层建筑的变动情况是很值得探讨的,这里不过是提出问题。

下面再略说有关《韵光》内容的两点:一是词义分析,一是神秘主义。

《韵光》所依据的词义分析源出于前一时期的语法哲学和弥曼差派哲学;而讲逻辑的,讲分析世界的,甚至讲修行的,也都参加过讨论。首先是词形(“声”、音)和意义的分解,然后意义又分解为本义,转义和暗示。暗示在不同情况下对不同的人有不同的具体内容。同一词便由此分解为三种不同作用的方面。这样,一个词便分解为六,各有不同名称:三个是词形方面的“能”(能动的,即外形或工具),三个是意义方面的“所”(被动的,即内容或目标)。这种分解称为“析义”(Vṛtti),原来是语法上分析词的形态时用的术语。

这些词和义如何构成句子和句子的意义？由此又分析出三个条件：彼此相“望”，相“联”，相“近”。这句子与构成其成分的词所显示的是一是二？就是说，词集合表示的与词分别表示的是否相同？集体是个别的单纯结合抑或是有新的内容？对这个问题，弥曼差派内部又有两派不同答复。（参看第476页注①，483页注①、②，486页注①、③，487页注①，488页注①，492页注④，495页注①。）像这样的分析再分析，由于梵语的构词和造句的特点，在语法、修词、逻辑、哲学各方面产生了各种各样的术语和公式。这些本来就难了解，更难译成其他语言。（由汉译佛教“论”藏中一些书可见。）语言结构与逻辑思维间的关系在这里特别密切。《韵光》的理论的难以理解（但比后来的还要容易些），也因为它要求先知道这些前提，而这是当时的内行都知道的。这类书本不是为一般人写作的。（参看第488页注①。）

近年来（六七十年代）国际上语言学界的新派理论和语义学的新的发展涉及了一些与上述类似的问题，也牵连到文艺理论（文体论、风格论），这使我们对古代印度学者的这方面的探索感到兴趣。这里和后面译文中的几条译者注不过是简略提一提。（例如第495页注①。）

至于神秘主义倾向虽然在《韵光》中还未发展，却也有其来龙去脉。这比以分析为特点的学术思想来源还要复杂。它是一道暗流，有民间的各派宗教迷信和巫术为基础，在社会上各时各地曾有各种表现，各起过或大或小的不同作用。这一思潮的势力实际上远远超过少数读书人的学术争论。（在佛教思想发展史上也很明显。）它的历史很长，文献很多，对印度人民的精神面貌有重大影响，需要作认真的科学的研究。《韵光》只是从文学和语言方面通向神秘主义。（参看第489页注①。）

《韵光》是文学理论从形式主义转入神秘主义的中间站。这一

发展同后几百年内印度新兴语言文学的关系也很显著。思想根基在社会,并不在语言,文言变为白话改变不了内容趋向。

现在译出《韵光》的第一章以见其理论要点,后面分析“韵”的几章没有译。这里的辩论文体会使看过佛典“论”藏的读者觉得熟悉。这正是古代印度学术辩论的一种基本方式。语法、逻辑、哲学等理论著作往往是这样。《文镜》第一章也是这样(见下文。)

译文根据的原本是印度出版的《迦尸梵文丛刊》本(Kashi Sanskrit Series,1940年版)。书中附有新护的注和这个注的注疏,以及编者的小注。不过这层层的注是以新护的注为中心,并非对于本文的逐字逐句的解说,本文中仍有些地方晦涩难解。译者的注带有疏解性质,也提到新护的注。外国古书和我们相距太远,单看本文不易了解,特别是译文中无法明白表现的双关语及术语及外国古人当时的习惯和用意。为了帮助读者了解,注中说得罗嗦一些,有些说法也不一定对。其他几篇的注也是这样。

四 《诗光》

《诗光》作者曼摩吒大约生于11世纪。关于他的生平只有零星传说。他的这部综合前人论诗学说并自抒己见的著作在印度从古至今享有很高的声誉,可以算是最流行的一部古典文学理论读本。为它作注释的不胜枚举;流传至今的古注有不少已经出版。自从7世纪的《诗镜》和《诗庄严论》起(这两部书以前的诗论已佚),到14世纪的《文镜》止,七八百年间出现了很多这类的书,而以9至11世纪为高峰。《诗光》的作者正是处于盛极将衰的时代,因此他的书可以看作是古典诗论的一个总结。这一时期中的诗的理论的繁荣证明职业诗人的众多,而这又与几个王国宫廷中的风气有关。这些理论家中有不少是与克什米尔及其宫廷有关系的。

从这一背景可以了解，为什么这类书中引证的例子大多数是艳词（不仅有梵语即雅语的、而且包括所谓俗语的诗），而所引的诗的来源又多已佚失。这更可以说明，为什么在这种理论中形式主义和繁琐哲学总是占上风。约11世纪初年，著名的婆阇王的理论把各种“味”都归之于“艳情”，更是贵族富豪趣味的突出表现。这位国王据说有八十四种著作，大概其中有不少是宫廷诗人的代笔，由此也可见这类诗人的生活背景。11世纪以后，当时印度的西北方和北方首先在政治上、随即在文化上有了很大的变动。信奉伊斯兰教的一些外来民族侵入而且统治了许多地方。这正是政治腐败所招致的一个结果。随着政治、经济、社会各方面的变化，这些古代作家和他们的文学作品及理论自然也就由腐朽而趋于消沉了。如果说《诗镜》是这种诗论的开端，则《诗光》正是其终结。《文镜》不过是把这个总结扩大范围（包括了戏剧理论），重复做了一次。

《诗光》以一百四十二节诗体歌诀作为纲领（共二百一十二条），而以散文说明的形式作论，并引了六百零三首诗作为例证。体裁和《韵光》相同。全书分为十章。第一章总论诗的目的、特色及评价等级。第二章论词与义，分析了词的三种意义：字面义，内含义，暗示义。第三章论意义的暗示，列举九种暗示方式。第四章论《韵》，即论以“韵”为主的所谓上品诗，以及“韵”的分类，并论及“味”的理论。“韵”的分类由二而十八，而五十一，最后竟至一万零四百五十五种！第五章论以“韵”为次要的所谓中品诗。第六章论只重声音和意义的修词的所谓下品诗。第七章论诗“病”，分别论词、句、意、“味”的“病”。第八章论诗“德”，它只承认三种：“甜蜜”、“壮丽”、“显豁”。它和《诗镜》不同，把“德”和“修饰”严格分开了。第九章论词的“修饰”。初分为谐声、双关语、回文等六种，以下再细分类。第十章论意义的“修饰”，共六十一种，各种又细分类。

这种文学理论有很大的局限性：它的方向是错误的，它的基础

是狭窄的,它的方法是繁琐的,它与梵语及其古典文学作品有密切不可分的关系,因而离开梵语便很难了解。但是在有些具体问题的讨论上,仍不是毫无值得注意之处;至于其历史意义和作为反面的镜子的作用则是很明显的。

现在译出《诗光》第一章以见其基本理论及体例。《诗光》原文版本很多。译文根据的是两种刊印本:一是南印度出版的,附有两种梵语注释(Trivandrum Sanskrit Series,1926 年及 1930 年出版两册),一是北印度麦拉特出版的,附有印地语解说(1960 年版)。

五 《文 镜》

《文镜》是 14 世纪的著作,是古代印度文学理论中后期的综合论著。梵语古典文学及其理论到此已经基本结束,后来虽有个别较有地位和影响的理论家,但没有重大的发展。文学创作也主要移入民间和地方口语。(北方的朝廷以波斯语为官话,直到英语代替了它。)政治和社会的大变化使古典文学成为古董,失去生命力,依附贵族富豪的文人到了穷途末路。《文镜》的作者毗首那他(宇主)企图总结过去的文学理论,全面论述所谓文学(sāhitya,以前只称为诗,kāvya),并且评论前人的意见,提出自己的主张。《文镜》和《诗镜》相距约七百年,一始一终,恰可作为对照,由此看出这方面理论的发展及其局限。

宇主注过《诗光》,还有一些别的著作。《文镜》的体裁是以诗体歌诀为纲而加以大量说明和讨论;措词力求简括,以致非再注不明。这和《诗镜》的完全用诗体正好是古代印度学术著作(哲学、科学、语法等)两种体裁的标本。在印度,直到现代,《文镜》还是学习古典文学理论的流行读本。虽然就理论上的创见和影响说,它不及《韵光》;就传诵广远和受尊重说,它也不能比《诗光》;但是作为

包罗宏富的课本，它兼论诗和戏剧，探讨前人所涉及的各方面问题，比较全面；它的流行是有道理的。

全书分为十章：一、论诗的特性。二、论句子。三、论“味”及“情”及男女主角。四、论“韵”。五、论“暗示”。六、论戏剧。七、论诗“病”。八、论诗“德”。九、论“风格”。十、论“修饰”。

现在译出有绪论性质的第一章以见一斑。其中有些辩论段落，同《韵光》第一章一样，是古代印度学术论著中常用的典型方式。在汉译佛典的许多“论”中都有这种文体。这种讨论式的论证方式，从公元前2世纪的语法书《大疏》(Mahābhāṣyà)就开始了。那里是以师生对话，经过疑问、解答、再问、再答、总结的程序进行的。后来的书就用论敌之间辩论的方式了。至于辩论方法则依据于分析和类推，常用印度逻辑学中规定的一些论证格式和术语；当然这里没有哲学著作中运用得那样充分。

原书的版本很多。译文根据的是1947年印度瓦腊纳西出版的附有梵文注解的本子，是《迦尸梵文丛刊》之一；译者注中所说“原注”即指此本的注释。另参照了1957年印度加尔各答出版的、附有不完全的梵文及英文注释的本子。两个本子的印刷都不好，而文字及解说也有些不同，但因更好的校刊本还不可得，只好以此为据。

以上先列举了一些文献，又介绍了现在摘译的五部书的情况，下面再作一点说明。

一般常说印度古典文学理论分为四派，即“庄严”或修词一派(alaṅkāra)，“风格”或程式一派(rīti)，“味”或情调一派(rasa)，“韵”或神韵一派(dhvani)。这个分法不甚恰当，没有看到历史发展。实际上前二者是前一阶段重心，后二者是后一阶段重心。婆摩诃的《诗庄严论》，檀丁的《诗镜》，以及伐摩那的《诗庄严经》，实际并可包括较早的《舞论》中理论在内，属于前期(主要是七八世纪)。这

时注重作诗法的实践,讲究形式和修词,理论上只有模糊见解和分类。《舞论》所论“情”与“味”都是着重在演剧实践。《诗庄严经》认为“风格”是“诗的灵魂”,但分析出来的只是华丽的、柔和的与朴素的三派,仍然是形式,不过稍进一步,好像我国古时有人分别“阳刚”、“阴柔”两种文体那样。欢增的《韵光》才开始了后期。他认为“诗的灵魂”是“韵”,这不但与以前讲“诗的形体”不同,而且与伐摩那论“灵魂”而仍着眼于文体形式也大有不同。后期由回答“诗的灵魂”(文学的本质和特征)问题的着重点不同而分为四派:以“味”为主的一派,以“风格”为主的一派,以“韵”为主的一派,还有影响较小的以“曲语”(vakrokti)为主的一派。但无论前期或后期,重“形体”或重“灵魂”,都没有深入到诗的“内容”(vastu),整个是形式主义的文学理论。所谓“形体”与“灵魂”,实质上是早就有的,认为诗是词和义结合的理论中,在语言和意义两方面的有所偏重的发展。古代文人的封建社会处境决定他们只能在这里面兜圈子。他们所谓诗或文学的实例出不了封建时代文学,这是理所当然的。值得注意的倒是,在这些现在看来多半是腐朽的诗中,他们竟能认真分析并作出现在看来也不是毫无意义的探索。下面略举一例。

诗是什么?《诗镜》说,诗不过是有词和义相联结的诗句的联缀。《诗光》说,“味”是主体,但分析出来的只是诗“德”、诗“病”、诗的“修饰”,由此分别出各派“风格”,然后依“韵”分等级。这其实是一个综合的说法。《诗庄严经》提出了“灵魂”问题而依然归结于“风格”和“修饰”。《文镜》说,诗就是有“味”的句子。这些还不如《舞论》就戏剧实践分析各种的“情”较为具体而有意义。后期的发展中也有值得注意之处。《文镜》以“韵”解“味”,而接受者的获得“味”则由于“薰习”(vāsanā 印象,译名用佛教旧译术语),亦即自己原来具有的同类的感情,所以文学能够“薰染”。(好像现在说“共鸣”,却又不同。)这种说法越来越玄妙,因而走向末流。但是在分

析情调、比喻、言外之意等方面,他们的经过千余年的努力也并非全是徒劳。至于涉及的理论问题前面已经提到了。

译文是尽量直译,原来的诗体则译成散文。不得不增加的词用方括弧标明,译者加的解说用圆括弧标明。术语在字下面加点,表示不是一般意义,但原文中哲学、语法等的常用语而在译文中可作一般理解的词则不加点。原文中有些意同词异或词同意异的说法也都照译而另加说明。有些诗句离开原文即难理解,则照录原文而附翻译。原文只分句无标点,译文标点是照汉语习惯加的。古书原不分段,译文分段是照所据的现代刊行本。诗节后附的括弧中数字是原来诗节的序数。所译几部书体裁不同,故用的字体有异。《舞论》和《诗镜》是一类,本身是完整的诗体论文,引诗即在内,所以全文用一种字体。另三部书是另一类,本文歌诀用仿宋体,说明用一般字体,引证的诗用小一号字体。《诗镜》的颂诗属于本文,而《韵光》的颂诗不是本文,又非引诗,就不算诗节序数,用了与说明相同的字体。印度字母不分大写、小写,现用拉丁字母拼写原文,人名和书名的第一字母用了大写。以上这些都是刊印印度古书的常用体例,今仿用。原书是比较难读的理论专著,为帮助读者理解,译者加了一些注释。至于译者对印度古书研究不够,理解有误,传译和注释不当,以及论点和说法错误,都是难免的。这只能算是从无到有的"问路石"。译文和注是1965年写的,《舞论》、《诗镜》、《文镜》曾在《古典文艺理论译丛》第十期发表。

本书所摘译的是文学方面,艺术理论未能涉及。这里只附带提一下绘画理论方面的一个问题。

印度传统的所谓"艺论"的一节诗,列举绘画的"六支"(ṣaḍaṅga),即六成分,六项基本原则。公元后几世纪间的著作《欲经》(或《欲论》)的13世纪的注中,在解说第一章第三节第十六段经说"六十四艺"的下面,引了这节讲绘画的诗。这在印度绘画传

统中被认为金科玉律。恰好我国南齐(5世纪)的谢赫也有“绘画六法”之说,因此有人竟断为中国的“晚”于印度,应是由印度传来。(见英人勃朗的《印度绘画》Percy Brown: Indian Painting, 1932年第4版,第23页。)因为他未检原书,所以把13世纪的注当做5世纪以前的本文了。

现在把中印两方的原文引在下面。

《欲经》注里引的诗译出来是:

“形别与诸量,
情与美相应,
似与笔墨分,
是谓艺六支。”

说的是:一、“形别”(rūpabhedāh),即各种不同形相的差别。二、“量”(pramānāni),指大小远近等各种比例。这两个词都是用的复数。(“形”照佛经旧译术语是“色”。“量”也是逻辑认识论术语,旧译同。)三、“情”(bhāva),与《舞论》中用的术语“情”是一个词,大概指的也是一类,即心情,情调等。四、“美相应”(lāvanyayojana)。“相应”用同源词“瑜伽”的旧译,意为联系,结合;“美相应”即加上“美”,具有“美”。这个“美”有文雅、优美之意;其词来源于“盐”,(参看第486页注①。)可以解为“有味”。原诗中“情与美相应”合为一个复合词bhāvalāvanyayojanam。五、“似”(sādrśya),即相似。六、“笔墨分”(vamikābhanga),即用笔设色。“笔墨”在梵文用的是一个词vamikā,既是色彩,又是画笔。“分”本意是破,触,分开。对于这首传统歌诀后来有各种解说。这里只就本词说明,不涉及其美术的或宗教及哲学的解释。不过,有的书将“情与美相应”一个复合词作为一“支”,将“笔墨”与“分”不作为复合词而分为两“支”,

这样，“分”或“破”就难解说。（见《伽尸梵文丛刊》本1929年版第30页，史密特（Richard Schmidt）德文译本1922年第7版第45页。）我在这里的解词大体依照现代印度孟加拉画派的领袖人物，阿巴宁德罗那特·泰戈尔（Abanindranath Tagore 1871—1951）的解说。（见《国际大学季刊》1942年《阿·泰戈尔专号》所载阿·泰戈尔1915年发表的文章。）

谢赫在《古画品录》的序中说到“六法”：

“虽画有六法，罕能尽该；而自古及今，各善一节。六法者何？一、气韵生动是也。二、骨法用笔是也。三、应物象形是也。四、随类赋彩是也。五、经营位置是也。六、传移模写是也。”

唐朝的张彦远在《历代名画记》中《论画六法》一节开头说：

“若谢赫云：画有六法。一曰气韵生动；二曰骨法用笔；三曰应物象形；四曰随类赋彩；五曰经营位置；六曰传模移写；自古画人罕能兼之。”（以下张彦远加以发挥的话略去。二书皆据明汲古阁刊本，第六法用词微异。）

这“六支”与“六法”有什么相联系之处？这里不过是提供一点原始资料。

译　者

1978年冬

舞　　论[1]

婆罗多牟尼

第一章

我创造了“那吒吠陀”(戏剧学),可决定你们(天神的敌人)和天神的幸与不幸,考虑到〔你们和天神的〕行为和思想感情。[2](106)

在这里,不是只有你们的或则天神们的一方面的情况。戏剧是三界[3] 的全部情况的表现。(107)

〔戏中出现的〕有时是正法,有时是游戏,有时是财利,有时是和平,有时是欢笑,有时是战争,有时是爱欲,有时是杀戮。[4] (108)

〔戏剧〕对于履行正法的人〔教导〕正法,对于寻求爱欲的人〔满

---

① 关于《舞论》,作者只翻译了第一、六章(编者注)。

② 以上 1—105 节诗略去。上文说婆罗多牟尼和他的一百个儿子演出了第一个戏剧,表现天神战胜其敌人,于是天神的敌人大怒,使人扰乱;因此创造之神大梵天教天神修筑剧场,由许多天神分别保护其中各部分;随后大梵天又对天神的敌人们说明戏剧的意义与作用,即此处所译。诗节序数从孟买刊本,英译稍异。

③ “三界”指天上、人间、地下。

④ “法、利、欲 ”并称人生三大目的,往往加“解脱”为四。

足〕爱欲，对于品行恶劣的人〔施行〕惩戒，对于醉狂的人[1]〔教导〕自制，(109)

对于怯懦的人〔赋予〕勇气，对于英勇的人〔赋予〕刚毅，对于不慧的人〔赋予〕聪慧，对于饱学的人〔赋予〕学力，(110)

对于有财有势的人〔供给〕娱乐，对于受苦受难的人〔赋予〕坚定，对于以财为生的人〔供给〕财利，对于心慌意乱的人〔赋予〕决心。(111)

我所创造的戏剧具有各种各样的感情，以各种各样的情况为内容，模仿人间的生活，(112)

依据上、中、下〔三等〕人的行动，赋予有益的教训，产生坚决、游戏(娱乐)、幸福等等。(113)

{这戏剧将在各种味、各种情、一切行为和行动〔的表现〕中产生有益的教训。}[2]

我所创造的戏剧对于遭受痛苦的人，苦于劳累的人，苦于忧伤的人，〔各种〕受苦的人，及时给予安宁。(114)

这戏剧将〔导向〕正法，〔导向〕荣誉，〔导致〕长寿，有益〔于人〕，增长智慧，教训世人。(115)

没有〔任何〕传闻，没有〔任何〕工巧，没有〔任何〕学问，没有〔任何〕艺术，没有〔任何〕方略，没有〔任何〕行为，不见于戏剧之中。[3] (116)

{在这戏剧中，集合了一切学科〔理论〕，〔一切〕工巧，各种行

---

① “醉狂的人”有异文作“品行优良的人”(或“有教养的”与上文“品行恶劣的”即“无教养的”相对)，英译从之。

② { }括弧中是孟买刊本列入本文而加括弧的诗句。原注称，只个别本子才有这些诗句。下同。英译将此节列为正文。

③ “传闻”英译为“格言”，一般指传统相承的话或学问。“方略”照英译，照词义也可译为“职业”。

为。因此我创造了它。}①

因此,你们(天神的敌人)不要对天神们生气。{这戏剧将模仿七大洲。②}我所创造的这戏剧就是模仿。(117)

应当知道,戏剧就是显现天神们的,阿修罗(天神的敌人)们的,王者们的,居家人们的,梵仙们的事情。(118)

这种有乐有苦的人间的本性,有了形体等③ 表演,就称为戏剧。(119)

戏剧将编排吠陀经典和历史传说的故事④,在世间产生娱乐。⑤ (120)

---

① "学科"指各门学问。此节英译列为正文。

② "七大洲"是古代印度所想象的世界,印度居于其中之一,即"赡部洲"。此句英译列入正文。

③ "等"指语言、服装、内心表演等。

④ "吠陀"是印度最古的经典。"历史传说"一般指史诗和"往世书"。

⑤ 此节诗英译置于前两节之前。第一章以下还有 121—128 节诗说明演剧以前必须在剧场中祭礼。今略去。

第六章

戏剧中的味相传有八种:艳情、滑稽、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶、奇异。① (16)

现在我先来解说味。没有任何〔词的〕意义能脱离味而进行。

味产生于别情、随情和不定的〔情〕的结合。②

有什么例证?这儿,〔据〕说,正如味产生于一些不同的佐料、蔬菜〔和其他〕物品的结合,正如由于糖、〔其他〕物品、佐料、蔬菜而出现六味③,同样,有一些不同的情相伴随的常情(固定的情或稳定的情)就达到了〔具备了〕味的境地(性质)。这儿,〔有人问,〕说:所谓味〔有〕什么词义?〔答复〕说:由于〔具有〕可被尝〔味〕的性质。〔问:〕味如何被尝?〔答复说:〕正如有正常心情的人们吃着由一些不同佐料所烹调的食物,就尝到一些味,而且获得快乐等等,同样,有正常心情的观众尝到为一些不同的情的表演所显现的,具备语言、形体和内心〔的表演〕的常情,就获得了快乐等等,〔这在下文引的以〕"戏剧的味"〔为结语的诗句中〕解说了。这儿有〔两节〕传统的诗:

---

① 上文1—15节解释了几个术语,下文17—32节解释并列举"常情"等等,今并略去。八"味"后增为九,但后来又有人只承认其中三种。以下原文即诗与散文相参。不注诗节数的在原文中都是散文。"味"(rasa)英译本译作sentiment。

② 这一条因为没有解说"产生"和"结合",又未提到"常情(固定的情)",引起后人许多不同解释。几个术语的意义见下文。

③ 例中之"味"是一般的味。"六味"是辛、酸、甜、咸、苦、涩。

"正如善于品尝食物的人们吃着有许多物品和许多佐料在一起的食物,尝到〔味〕一样,(33)

"智者心中尝到与情的表演相联系的常情〔的味〕。因此,〔这些常情〕相传是戏剧的味。"(34)

这儿,〔有人问,〕说:是情出于味呢,还是味出于情?〔答复〕说:有些人的意见是,它们的出生是由于彼此互相联系。这〔话〕不对。为什么?因为只见味出于情而不见情出于味。[①] 这儿有一些诗〔为证〕:

"因为〔情〕使这些与种种表演相联系的味出现,所以戏剧家认〔之〕为情。"[②] (35)

"正如烹调的食物随许多种类的不同的〔辅佐烹调的〕物品而出现,同样,情与一些表演一起使味出现。"(36)[③]

"没有味缺乏情,也没有情脱离味,二者在表演中互相成就。"(37)

"正如佐料和蔬菜相结合使食物有了滋味,同样,情和味互相导致存在。"[④] (38)

"正如树出于种籽,花果出于树,同样,味是根,一切情由它们而建立。"(39)

现在我们来解说这些味的来源、颜色、〔主宰的〕神和例证。这

① 这段话与下文引诗有些不合。英译者以为原文有错简,照诗意应当"味出于情而非情出于味"是"有些人的意见",而反驳的话才是只见其出于二者互相联系。但他也说现在这样的本文由来已久,因为早已有人驳婆罗多的采"味出于情"说。译者按:大概散文部分是一说,引诗乃传统的不同说法。

② 这是从词源编出的:bhāva 的词根是 bhū,本有形成、出现、存在之义;现在说,由于使味出现(bhāvayanti:使出现,使存在)故名"使出现" = bhāva(情)。解说见下文第七章。

③ 仍利用了词源解释,同上节。

④ "导致存在"即"使出现"(bhāvayanti),即"影响",见下文第七章。

〔八种〕味的来源是四种味，即，艳情、暴戾、英勇、厌恶。[1]

这儿，

滑稽出于艳情，悲悯之味由暴戾生，奇异出生于英勇，恐怖来自厌恶。(40)

模仿艳情便叫做滑稽，暴戾的行为〔结果〕就是悲悯之味，(41)

英勇的行为称为奇异，显出〔可〕厌恶的地方则是恐怖。(42)

以下是颜色：

艳情是绿色，滑稽是白色，悲悯是灰色，暴戾是红色，(42)

英勇是橙色，恐怖是黑色，厌恶是蓝色，奇异是黄色。(44)

以下是主宰天神：

艳情之神毗湿奴，湿稽之神波罗摩他，暴戾之神楼陀罗，悲悯之神是阎摩，(45)

厌恶之神摩诃迦罗(湿婆)，恐怖之神是迦罗(阎摩)，英勇之神因陀罗，奇异之神大梵天。[2] (46)

这样解说了这些味的来源、颜色、天神。现在解说与别情、随情、不定的情相联系的特征和例证，并列举味的常情(固定的情)。[3]

这儿(八种味之中)，艳情由常情(固定的情)欢乐而生，以光彩的服装为其灵魂。正如世间凡是清白的，纯洁的，光彩的或美丽的都以“艳”表示。〔所以〕穿了光彩的衣服的人就被称为“艳〔丽的〕人”。又如人的名字产生于种姓、家族、行为而为传统教导所确定，

---

① 这节原文是散文。

② 毗湿奴或译遍入天，摩诃迦罗即湿婆，即大自在天，他们与大梵天是印度教的三大神，被认为分掌保全、毁灭与创造。楼陀罗原是吠陀神话中的神，后被认为与湿婆一体。迦罗指阎摩，即死神，因陀罗是吠陀神话中天神的首长。波罗摩他通常指隶属于湿婆的一些小神。

③ 此节及下两节原文是散文。“相联系的”英译作“它们的联系”。

同样，这些味和情以及戏剧中的事物的名称也由行为而产生并为传统教导所确定。这样，由于以可爱的光彩的服装为灵魂，经行为确定〔称为〕艳情味。它以男女为因，以最好的青年〔时期〕为本。它有两个基础：欢爱和相思。这儿（两者之中），欢乐产生于季节、花环、香膏、妆饰、所爱的人、〔享乐的〕对象、优美住宅的享受，到花园去行乐，听到和看见〔情人〕，〔与情人一同〕游戏、娱乐等等别情。〔在戏剧中〕它应当用眼的灵活、眉的挑动、媚眼、行动、戏弄、甜蜜的姿态、语言等等随情表演。〔其中的〕不定的情不包括恐怖、懒散、凶猛、厌恶。至于相思则应当用忧郁[①]、困乏、疑惧、嫉妒、疲劳、忧虑、焦灼、睡意、睡、梦、嗔怪[②]、疾病、疯狂、癫痫、痴呆、死亡等等随情表演。

这儿[③]，〔有人问，〕说：如果艳情产生于欢乐，为何它会有属于悲悯的情？这儿〔答复〕说：前面已经说过，艳情是由欢爱和相思〔两者〕构成的。《妓女经》[④] 作者曾说过十种〔相思〕情况，这些我们将在〔第二十四章〕《论一般表演》中说到。悲悯起于受诅咒的困苦、灾难、与所爱的人分离、丧失财富、杀戮、监禁，有绝对性质[⑤]。相思则起于焦灼与忧虑，有相对性质。所以悲悯是一回事而相思是另一回事。这样，艳情就与一切〔其他味中的〕情相联系。还有：

① “忧郁”英译作“冷淡”。

② “嗔怪”英译作“醒”。原文词形近似，意为“佯对情人不理”或“冷漠”，注云有异文为“醒”。

③ 原文此处接上节而在下面分为另一节，今依英译从此处分节而与原文下一节连接，较合内容。下文尚有同样情形，不一一注明。

④ 《妓女经》不传，可能即《欲经》(《欲论》)或其同类之书。《欲经》是大约三世纪以后的著作，作者为伐蹉衍那。书今尚存。

⑤ “有绝对性质”及下文“有相对性质”，英译作“绝望的情形”及“保持乐观的情形”。又，“灾难”，英译无。参看下文释“悲悯”节。

"富有幸福，与所爱相依，享受季节与花环，与男女有关①，〔此〕名为艳情。"(47)

还有同此处的经文相连的〔两节〕阿梨耶体的诗：

"季节、花环、妆饰，〔以及对于〕情人、音乐、诗歌的享受，到花园去游玩，〔随着这些，〕艳情的味就产生了。"(48)

"它(艳情)应当用的表演是：眼神与面容的宁静，还有欢笑、甜言蜜语、满意、快乐，以及甜蜜的形体动作。"② (49)

以上是艳情味一节。③

滑稽以常情(固定的情)笑为灵魂。它产生于不正常的衣服和妆饰、莽撞、贪婪、欺骗④、不正确的谈话、显示身体缺陷、指说错误等等别情。它应当用唇鼻颊的抖颤、眼睛睁大或挤小、流汗、脸色、掐腰等等随情表演。〔它的〕不定的情是：伪装、懒惰、散漫、贪睡、梦、失眠、嫉妒等等。这〔味〕有两种：处于自己的，处于他人的。当〔角色〕自己笑时，那就是处于自己的〔味〕；而当〔角色〕使他人笑时，那就是处于他人的〔味〕。这儿有〔两节〕⑤ 传统的阿梨耶体的诗：

"由于颠倒的妆饰，不正常的行为、谈话和服装，不正常的形体动作而发笑：相传这味就是滑稽。"(50)

"因为以不正常的行为、言语、形体动作以及不正常的服装使

① 照原文是"与女子在一起的男子"，英译作"与男女〔的结合〕有关"，当是原文二词合为一词，义较胜。

② 这三节诗是总结上文的歌诀。这大概是传统歌诀，引来作结，而上文是其说明。以后各节皆有此情形，是古书体例之一。

③ 这是原文编者加的标题，依传统习惯附在末尾。英译则照现代习惯置于前面。下同。

④ 英译作"争吵"。原文注云有异文作"争吵"。

⑤ 原文用了双数，只指首二节。第三节不是阿梨耶体且内容属于本文，故这以下不加引号。

人发笑,所以这味被认为滑稽。"(51)

在妇女和下等人之中,这味出现得最多。它共有六种,我再〔在下面列举,〕说:(52)

微笑、喜笑、欢笑、冷笑、大笑、狂笑。上等、中等、下等人各有二种。(53)

这儿,

微笑、喜笑属于上等人,欢笑、冷笑属于中等人,大笑、狂笑属于下等人。(54)

这儿是〔一些〕诗:

上等人的微笑应当是端庄的〔笑〕,两颊微微开展,带有优美的眼角〔传情〕,不露牙齿。(55)

颜面和眼睛都开放,两颊也开展,稍微露出牙齿,这就成为喜笑。(56)

{以下是中等人的:}

紧缩眼睛和两颊,带有声音,甜蜜,合乎时机,有〔欢乐的〕脸色,这便是欢笑。(57)

鼻孔开放,眼睛斜视,两肩与头部紧缩(低垂),这便是冷笑。(58)

{以下是下等人的:}

笑得不合时机,而且眼中含泪,两肩和头部抖动起来,这便是大笑。(59)

眼睛激动又含泪,高声叫喊,两手掩着腰,这便是狂笑。(60)

在戏剧中,随事件而出现的滑稽的情景,应当这样结合上中下〔三等人表演〕。(61)

以上就是滑稽的味,有起于自己和起于他人两种,分属于三等人,处于三种地位(身份)。(62)

以上是滑稽味一节。

悲悯起于常情(固定的情)悲。它产生于受诅咒的困苦、灾难[①]、与所爱的人分离、丧失财富、杀戮、监禁、逃亡、危险、不幸的遭遇等等别情。它应当用流泪、哭泣、口干、变色、四肢无力、叹息、健忘等等随情表演。〔它的〕不定的情是:忧郁、困乏、忧虑、焦灼、激动、幻觉、昏倒、疲劳、惶恐、[②] 悲伤、哀愁、疾病、痴呆、疯狂、癫痫、恐怖、懒散、死亡、瘫痪、颤抖、变色、流泪、失声等等。这儿有〔两节〕阿梨耶体的诗:

"或由于见到所爱的人的被杀(死),或由于听到刺耳的言语,有着这些特别的情,就出现了悲悯的味。"(63)

"悲悯味应当用号啕大哭、昏倒在地、痛哭和啜泣、折磨〔自己的〕身体来表演。"(64)

以上是悲悯味一节。

暴戾以常情(固定的情)愤怒为灵魂,以罗刹、陀那婆、[③] 骄傲的人为本,以战争为因。它产生于愤怒、抢劫、责骂、侮辱、诬蔑、攻击〔人〕的言语、残暴、迫害、[④] 猜忌等等别情。它的行动是敲打、劈破、捶打、割裂、攻打、揪打、[⑤] 投射武器、互殴、流血等等。它应当用红眼、流汗[⑥]、皱眉、挑衅的态度、牙咬嘴唇(咬牙切齿)、颊肉抖颤、摩拳擦掌等等随情表演。它的〔不定的〕情[⑦] 是:镇静、勇敢、激动、愤慨、鲁莽、凶猛、傲慢、眼神不正、[⑧] 流汗、颤抖、汗毛竖

---

① "灾难",英译无。

② "疲劳、惶恐",英译无。

③ "罗刹"与"陀那婆"指妖精、魔怪。

④ "攻击的言语"、"残暴"、"迫害",英译作"驱邪"、"恐吓"、"仇恨"。

⑤ "攻打"、"揪打",英译作"刺穿"、"拿起武器"。

⑥ "流汗",英译无。

⑦ 原文只有"情"一字,注云有异文作"不定的情"。英译作"不定的情"。

⑧ "傲慢"、"眼神不正",英译无。

起等等。

这儿,〔有人问,〕说:既然是暴戾的味属于罗刹、陀那婆等,是否不属于其他?〔答复〕说:暴戾的味也属于其他,但是在这儿(罗刹等一方面)算是〔他们的〕专职。因为他们本性就是暴戾的。为什么?[①]〔因为他们有〕许多手臂、许多嘴,直竖起来的纷乱的棕红色头发,血红的突出的眼睛[②],而且〔肤〕色是可怕的黑色。不论他们要进行什么行动、言语、形体动作等,他们的一切都是暴戾的。连艳情(爱情)在他们也是多半用暴力的。可以想见,那些模仿他们的人也是由战争和互殴而有暴戾的味的。这儿有〔两节〕阿梨耶体的诗:

"由于在战争中攻打、杀戮、残害肢体、刺穿,以及战争的混乱,就产生了暴戾。"(65)

"投射各种武器,砍去头颅、躯体、手臂,这些特殊的事情,便是〔暴戾所〕应当用的表演。"(66)

〔由〕以上可见暴戾味是暴戾的语言和形体动作,充满了武器的攻击,以凶猛的行动和行为为其灵魂。(67)

以上是暴戾味一节。

英勇以上等〔人〕为本,以勇为灵魂。它产生于镇静、坚决、谋略、训练、军力、骁勇、毅力[③]、威名、威风等等别情。它应当用坚定、坚忍、刚强、牺牲[④]、精明等等随情表演。它的〔不定的〕情[⑤]是:刚毅、智慧、傲慢、激动、凶猛、愤慨、回忆、汗毛竖起等等。[⑥]这

① 此语英译无。原文注云有一写本无。

② 此语英译无。

③ "毅力",英译无,似与"骁勇"合而为一。

④ "牺牲"本义是"放弃",英译是"慈善",是作"施舍"解,未必适当。

⑤ 原文只是"情",英译作"不定的情"。

⑥ 英译多"精力",共九。

儿有〔两节〕传统的阿梨耶体的诗：

“由于勇敢、坚决、不悲观、不惊异、不慌乱[1] 以及种种特殊的情况，就出现了英勇的味。”(68)

“英勇的味应当正确地用坚定、坚忍、英勇、傲慢、勇敢、骁勇、威风、斥责的言语来表演。(69)

以上是英勇味一节。

恐怖以常情(固定的情)恐惧为灵魂。它产生于不正常的声音，见妖鬼、见枭与豺而恐惧惊慌，进入空虚的住宅或森林，看见或听见或谈到亲人的被杀或被囚等等别情。它应当用手足颤抖、眼神不定[2]、汗毛竖起、变脸色、失声等等随情表演。它的〔不定的〕情[3] 是：瘫痪、流汗、口吃、颤抖、失声、变色、疑惧、昏倒、沮丧、激动、不安、痴呆、恐慌、癫痫、死亡等等。这儿有阿梨耶体诗〔为证〕：

“恐怖的形成由于不正常的声音、见妖鬼、战争、进入森林或空虚的住宅、得罪长辈或王爷。”(70)

“恐惧〔的情形是〕四肢和嘴和眼神陷于呆钝、两腿僵化、东张西望、惊慌失措、口干舌燥、心跳不止、汗毛竖起。”(71)

“这是自然的〔恐怖〕，虚构的假扮的〔恐怖〕也应照这样〔表演〕，但是〔其中的〕这些情应当是较为温和。”(72)

“恐怖应当经常用手足颤抖、瘫痪、四肢紧缩、心跳、唇颚喉干燥来表演。”(73)

以上是恐怖味一节。

厌恶以常情(固定的情)厌为其灵魂。它产生于听到或看见或谈到令人恶心的、恶劣的、使人不愉快的、不堪入目的〔事物〕等等

---

① 原文缺“不”，今从注中异文及英译(“镇静”)。

② 英译无。

③ 原文只是“情”，英译作“不定的情”。

别情。它应当用全身紧缩、嘴闭拢、作呕、呕吐、难受等等随情表演。它的〔不定的〕情[①] 是:癫痫、难受、激动、昏倒、痴病、死亡等等。这儿有〔两节〕阿梨耶体的诗:

"由于看见可厌恶的〔事物〕以及气味、味道、接触、声音的恶劣[②] 〔而有了〕许多难受〔的感受〕,便出现了厌恶的味。"(74)

"厌恶应当正确地用口眼闭拢、掩鼻、脸朝下、轻轻移步来表演。"(75)

以上是厌恶味一节。

奇异以常情(固定的情)惊诧为灵魂。它产生于看见神仙,满足心愿,进入花园[③] 或神庙等,〔进入〕大会(朝廷)、大厦,〔看到〕幻境、幻术等等别情。它应当用睁大眼睛、目不转瞬、汗毛竖起、〔喜极〕流泪、出汗、欢喜、叫好、布施、不断作"哈!哈!"声、挥舞手臂、点头、用衣襟招展、[④] 手指〔在空中〕划动等等随情表演。它的〔不定的〕情[⑤] 是:瘫痪、流泪、出汗、口吃、汗毛竖起、激动、慌乱、喜悦、不安、疯狂、坚定、[⑥] 痴呆、死去等等。这儿有传统的〔两节〕阿梨耶体的诗:

"凡是极端卓越的言语、工巧[⑦]、行为、形象,就都是奇异味中的别情[⑧]。"(76)

---

① 同427页注⑦。

② 此指眼、鼻、舌、身、耳五种感觉器官的对象与心意相违。

③ "花园";英译无,且列举各项次序不同。

④ 英译无臂与头的动作。"头"原文作"脸",印度人习惯将下颔向一方摆动(类似摇头而非)表示赞许。印度人的衣裳是一整块布,所以只是摇动衣角。原文这些都只用"挥舞"一词表示动词,今分别译并略迁就我国习惯说法。

⑤ 原文只是"情",英译作"不定的情"。原文此处又分段,今从英译不分段。

⑥ "喜悦"至"坚定"四项,英译无。

⑦ "工巧"英译作"性格",原文注中有此异文。

⑧ 此节英译较简,只说此味起于言语、性格、行为、美貌。

"它的表演是：接触到〔好东西〕、摇动四肢、发出哈哈声、叫好、颤抖、口吃、出汗等等。"[1] (77)

以上是奇异味一节。

艳情有三类：言语的、服装的、行动的。滑稽与暴戾也各有三类：形体的、服装的、言语的。(78)

悲悯有三类：由于正法受阻碍的、由于失去财利的、由于悲伤的。(79)

大梵天宣称英勇味有三类：勇于布施的、勇于〔履行〕正法的、勇于作战的。[2] (80)

恐怖有三类：出于伪装的、出于犯罪的、出于受到恐吓的。(81)

厌恶有〔感觉〕恶心的、单纯的、〔感到〕刺激的三类。[3] 由粪便、蛆虫引起的是〔感觉〕恶心的，由血等引起的是〔感到〕刺激的。[4] (82)

奇异有两类：神奇的和产生于欢喜的。由见到神奇〔事物、神仙〕而起的是神奇的，由喜悦〔而生〕的是产生于欢喜的。[5] (83)

这样，八种味的特征已经指明了。以下我将说明情的特征。(84)

以上婆罗多著《舞论》(戏剧学)第六章《论味》。

---

① "接触"，英译作"嗅到香气"。

② 英译无"大梵天宣称"。"英勇"词与"英雄"同。

③ "三类"原文作"第二"，今从注中异文作"第三"，依英译译为"三类"。从下文看，所谓"第二"是把"单纯的"算作第三类。

④ 原文后半将"恶心"与"刺激"与前面顺序颠倒，今从英译，似较妥。

⑤ 原文在此下尚加一节说明第九种味"平静"。注云：所校四本中只一本有。英译不取，注云，所加"平静"一节系伪作。按：书中明说只八味。后人列举九味，故在此强加一节。此显非原来所有，故不译。

第七章

现在我们解说情[①]。〔有人问,〕说:为什么〔叫做〕bhāva(情)?是〔因为它们〕bhavanti(存在、形成)〔才叫做〕bhāva 呢,还是〔因为它们〕bhāvayanti(使存在或形成,产生,展现,遍布,浸透,感染,影响,注入)〔才叫做〕bhāva 呢? 〔答复〕说:〔因为它们〕把具有语言和形体和内心〔的表演〕的诗的意义 bhāvayanti(影响,感染,注入)〔读者和观众、听众〕,〔所以叫做〕bhāva。词根是 bhū,〔其意义是〕工具(造作)。[②] 如 bhāvita(被布满的,受影响的)与 vāsita(受熏染的)、kṛta(被做成的)意义没有不同。世间也通行说:"啊! 一切都被这香气或味(水)所 bhāvita(布满,熏,染,浸)了。"这又是"遍布"的意义。这儿有诗〔为证〕:

"〔因为诗的〕意义由 vibhāva(别情)而取得,由 anubhāva(随情)及语言和形体和内心的表演[③] 而被送达,〔所以〕名为 bhāva(情)。"(1)

"以语言、形体、面色以及内心的表演,把诗人的心中的 bhāva(情)去 bhāvayan(影响,感染)〔对方〕,〔所以〕叫做 bhāva(情)。"(2)

"因为把这些与种种表演相联系的味 bhāvayanti(感染)〔观众、听众〕,所以这些被戏剧家认为 bhāva(情)。"(3)

---

① "情",英译本为 state。汉译"情"可兼表示情况与情感。

② 此句英译不同,作"bhāva 者,原因或工具也"。此异文亦见原文注中。

③ "语言……表演",英译无。

〔问:〕为什么〔叫做〕vibhāva(别情[①])?〔答复〕说:vibhāva(别情)的意义就是〔明确的〕vijñāna(知识)。vibhāva(别情)与 kāraṇa)原因、nimitta(原因)、hetu(原因)是同义词。以语言、形体和内心的表演而 vibhāvyante(被表明),〔所以叫做〕vibhāva(别情)。正如 vibhāvita(被表明)和 vijñāta(被明白,知晓)意义没有不同。

这儿有诗〔为证〕:

"因为很多意义(事物)[②] 借助于语言和形体的表演由这〔别情而〕被〔分别〕vibhāvyante(表明),因此这叫做 vibhāva(别情)。"(4)

〔问:〕为什么〔叫做〕anubhāva(随情)[③]?〔答复〕说:语言、形体和内心的表演由这个而 anubhāvyate(被使人感受)〔所以这叫做 anubhāva(随情)〕。这儿有诗〔为证〕:

"这儿因为意义(事物)[④] 由语言和形体的表演而被使〔人〕感受到,〔这意义又〕与大肢体及小肢体[⑤]〔的动作〕相联系,因此相传为 anubhāva(随情)。"(5)

这样,〔我们〕已经解说了,情是与别情、随情相联系的。由此,这些情〔已经过论证〕成立了。以下我们要解说这些与别情、随情相联系的情的特征和例证。其中,别情、随情是世人周知的。由于〔它们〕依从世人的本性,〔所以〕这二者的特征就不说了,为的是免除冗长。这儿有诗〔为证〕:

"表演中的随情和别情,智者认为是由世人的本性建立的,是依从世间交往(生活)的。"(6)

---

① "别情",英译本译为 determinant。

② "意义"英译本作"事物",因原文 artha 一词本有两义。在本章第一节诗中英译作"意义"。

③ "随情",英译本译为 consequent。

④ 同注②。

⑤ "大肢体"指手臂等,"小肢体"指口眼等。

常情(固定的情)有八。不定的情有三十三。内心表演的情有八。〔情〕共有三类。这样,我们就可以知道,表达诗的味的因共计四十九。当它们结合了共同性的品质(德)时,味就出现了。这儿有诗〔为证〕:

"符合心意的事物,它的情由味而生(或:产生味)①,遍布全身,如火遍布干柴。"(7)

这儿,〔有人问,〕说:如果依据诗的意义的②,由别情、随情表现出来的,四十九种情,与共同性的品质(德)相结合,〔由此〕出现了〔八〕味;那么,怎么只有常情(固定的情)才得到味的性质?〔答复〕说:正如有同样特征的,有相同的手、足、腹、身的,有相同的肢体的③ 人,由于家族、品性、学问、行动、工巧、聪慧〔的优越〕,得到了王者的地位,而另一些智慧少的〔人〕成为他们的侍从;同样,别情、随情、不定的情依靠常情(固定的情)。由于有很多依靠〔它们的〕,常情(固定的情)就成为主人。同样,另一些成为地方官的情(别情与随情)由于有〔优越〕品质,不定的情就依附于它们,成为随从。这儿〔有人问,〕说:有什么例证?〔答复是:〕正如王者有很多臣仆围绕,才得到王者之名,而不是其他的人,尽管他很伟大;同样,常情(固定的情)有别情、随情、不定的情围绕,得到味之名。

这儿有诗〔为证〕:

---

① 英译作"是味的来源"。"事物"与"意义"是同一词。参看第433页注②。此处英译作"事物"。

② 英译作"互相接触的"。原文注云,有异文作"相互依据意义的"。

③ 英译无"身"及有"相同肢体的"。

"正如人类中王者〔为大〕,正如门徒中师傅〔为大〕,这样,在一切情中常情为大。"[①] (8)

① 本章中,此下逐一解说八种"常情",三十三种"不定的情"(直译行走的情)、八种"内心表演的情"(指表现内心感情的外部现象,如出汗、变色、颤抖、昏倒等),最后说明四十九种情如何配合八种味。今略。

诗　　镜

檀　丁

第一章

愿四面天神的颜面莲花丛中的天鹅女，极纯洁的辩才天女，在我的心湖中永远娱乐吧！① (1)

综合了前人的论著，考察了实际的运用，我们尽自己的能力，撰述了〔这部论〕诗的特征〔的书〕。② (2)

借助于学者和他们的门徒以及其余的人的语言，人们的交往

---

① 这是照例的篇首颂词，其中用了双关比喻，现两义并译。“四面天神”是大梵天，创造之神，有四个头，面向四方。他的坐骑是天鹅。天鹅据说有分辨乳和水的能力，常比喻有才学见识的人。“辩才天女”是主宰文艺的女神，能言善辩而且饱学，又是语言或语言之神的别名。她是大梵天的女儿，一说是妻子。天鹅喜欢在莲花丛中游戏。“颜面莲花”或“莲花面”即“面如莲花”或“以面为莲，面即莲花”。“心湖”即心，又是仙山上的湖名。“纯洁”形容女神；形容天鹅，则应译作“洁白”。这节诗有另一解：“愿我的辩才天女（语言）在学生的（读者的）心中永远娱乐吧。”“娱乐”或“游戏”即“愉快地生活”或“享受乐趣”。本书原文是诗体。“永远”藏本作“长久”。

② 诗是广义，即文学。“考察了”藏本词异，义同。

在这世上才以各种形式进行下去。[①] (3)

假如名叫词的光不从世界开始时就照耀〔世界〕,这全部三界就会成为盲目的黑暗了。[②] (4)

你自己看吧!上古帝王的荣誉的影象,获得了由语言构成的镜子,尽管他们已经不在眼前,〔这些影象〕却并不消失。(5)

智者教导说:语言使用得正确,它就是如意神牛,可是〔如果〕使用得错误,它就要表明使用者的愚蠢。[③](6)

因此在诗中连一个小毛病也决不可忽视。即使是美丽的身体,有了一个白癜就会变为丑陋。(7)

不懂〔诗〕学的人怎么能分辨〔诗的〕德和病?难道一个瞎子会有资格判别颜色吗?[④] (8)

因此,圣贤为了使人们精通〔诗学〕,制定了各种不同体裁的语言〔作品〕的作法。[⑤] (9)

他们指示了诗的形体和修饰。所谓〔诗的〕形体就是依所愿望

---

① "学者"指为语言制定规范的一些文法学家。原注者认为语言有三种:梵语、俗语(经文法家规范化了的各种地方性语言)、方言(未经文法家承认的地方口语)。因此,"其余的人"即指学者与其门徒以外的不学的人,他们只能用方言土语。但照字面也可解作两种人;从学者学习过的人,学者们自己(或者"其余的人")。原注的解释是:"从学者学习过的以及其余的人。"这样与"以及"的语气符合。"学者"和"余人"词同,义异。诗人常用这样的手法以求谐音与风趣。

② "词"古译"声",指词,也指语言。"三界"参看第418页注③。"世界"一词本义指不息的轮回。藏本微异,义同。

③ "如意神牛"是著名的神牛,向她求什么就可以得什么。这节诗用的"语言"一词的普通意义是牛,而"愚蠢"一词的字面意义是牛性。这里照含义译。诗的字面意义是:"牛使用得好就是如意牛,使用得不好就要表明使用者的牛性。"

④ 诗"德"和诗"病"见下文。

⑤ "体裁"原词是"道路"。"语言"实指诗,即文学。

的意义而〔与其他相〕区别的词的连缀。[1] (10)

这〔诗的形体〕分别规定为三类:韵文体、散文体、混合体。韵文体由四句构成。它又有计音数的和计音量的两种〔格律〕。[2] (11)

这〔诗的格律的〕全部已经在《诗律研究》中详尽地说明了。这种学问是想渡过艰深的诗海的人的船只。[3] (12)

韵文体的细节,例如 muktaka(单节诗)、kulaka(五节诗)、koṣa(库藏诗)、saṃghṛta(集聚诗)等等,都没有论述,因为〔这些都〕是多章诗的部分形式。[4] (13)

多章相连的〔诗称为〕大诗。〔下面〕说它的特征:祝愿、归敬(颂神)、或则直述内容〔构成〕它的开篇;(14)

它依据传说故事或则其他真实的事件;包括四大事(法、利、欲、解脱)的果实;有聪明能干而且高尚勇敢的主角;[5] (15)

还描绘城市、海洋、山岭、季节、日月初升、花园中或水中的游

① "修饰"照古译是"庄严",即修词。后来把这作为论诗的作法等文学理论的学问的总称,即"庄严论"。此处"形体"的定义是指诗句的组成方式。"所愿望的"指所要表达的。藏本"修饰"是单数。

② "句"是一节诗的四分之一。最古的《吠陀》诗歌有三"句"一节的,但后来的诗都是一节分为两行(以竖线划断)而读作四句。"计音数的"依长短音节计算,每"句"的音节数相同而且长短音的次序固定。"计音量的"依音量单位计算,短音算一单位,长音算两单位。每"句"的音量单位数目固定,但音节数和长短音次序都不固定。

③ 《诗律研究》相传为檀丁所著。原注云:"想渡过"一本作"想进入"。藏本正是此异文。

④ "单节诗"是一节诗自成一首,意义完足。"五节诗"是五节以上(可至十五节)构成一句。"库藏诗"是各节独立而联在一起。"集聚诗"是同一格律的许多节联在一起。"等等"大约指两节一句、三节一句、四节一句的,各有专名。"多章诗"指八章以上、三十章以下的长诗,即"大诗"。"章"是 Sarga,是长诗中的章名。藏本微异,义同。

⑤ "四大事"参看第 418 页注④。"果实"指这四方面活动所得结果或报酬。藏本微异。义同。

戏、饮酒、欢爱;(16)

相思、结婚、生子、定计、遣使、征伐、交战、主角的胜利;(17)

有修饰;不简略;充满味和情;诗章不太冗长;韵律动听;连声妙(或:妙于连接);[①] (18)

处处变换格律(或:章末变换格律)。〔这样的〕修饰得好的诗,能娱乐人们,将永存到劫尽。[②] (19)

一篇诗缺了上述的某些成分也不应受指责,只要它的描绘完美,足以娱悦懂诗的人。[③] (20)

首先描述了主角的品德,〔然后写〕他消灭敌人;这是天然美丽的手法。[④] (21)

即使〔先〕描绘了敌人的家世、勇力、学问等等,而由于战胜了他,就描绘了主角的优越;〔这更〕使我们喜欢。[⑤] (22)

不是诗句的一些词的连续是散文体。它有两种:小说、故事。两者之中,小说据说是[⑥] (23)

只能由主角叙述;而另一种(故事)则由主角或其他人〔叙述〕。这里,表白自己的品德不是病,〔因为主角是在〕叙述真实的事情。(24)

但是,〔我们〕看到了〔这〕不算规定,因为那里(小说中)也有其他人作的叙述。〔而且〕“或由他人说,或由自己”,这还算什么样的

---

① “味”和“情”见下文。“连声”见下文第三章第一五九节注。

② “劫”或“劫波”指宇宙由生到灭的一段时期,据说有四亿三千二百万年,相当于创造之神大梵天的一日。藏本微异;“格律”作“章末”。

③ 藏本“指责”作“排除”。

④ “手法”直译是“道路”。

⑤ 藏本“描绘”作“叙述”。

⑥ 藏本微异,义同。

分类特征呢?[①] (25)

如果认为区别小说的标志是〔有〕用 vaktra(伐刻多罗)和 aparavaktra(阿波罗伐刻多罗)格律的〔诗句〕,还有〔章回的名称是〕ucchvāsa(优契婆娑);可是往往故事中也有[②] (26)

用 āryā(阿利耶)〔格律的诗句〕,为什么不能同样用 vaktra(伐刻多罗)和 aparavaktra(阿波罗伐刻多罗)〔格律〕呢?〔故事里的章名〕有 lambha(朗婆)等等〔算是〕区别,〔但〕也可以用 ucchvāsa(优契婆娑)〔作章名〕;那么,为什么〔以此为区别〕呢?[③] (27)

因此,所谓小说、故事,只是一个种类用了两个名称。其余的说故事一类的〔散文作品〕也属于这一类。[④] (28)

劫女、战争、相思、上升(日出、月出、主角的胜利)等等是〔散文体〕与多章诗相同的〔内容〕;〔因此〕这些都不是〔散文体的〕特殊的品德。[⑤] (29)

由诗人癖好所作的标志〔也不是故事的特点,因为这〕在别处(另一类作品中)也不算毛病。为了达到所愿望的目的,什么样的开篇有能力的〔诗人〕不能〔创作〕呢?[⑥] (30)

〔诗文〕混合体是正剧等等。它们已在别处详细论述过了。有

---

① 藏本"特征"作"原因"。

② 这两种格律后来已不流行。"ucchvāsa"的意思是呼一口气。檀丁的小说《十公子传》的章名就是这样。藏本此字作 āśvāsa,则是"纳息"(吸气)。下节同。

③ "阿梨耶"是计音量的格律名,《舞论》第六章 50 及 51 节诗即此体。Lambha 应作 Lamba,德本改,诗体的《故事海》中章名 Lambaka。

④ 藏本"也"作"而"。

⑤ "上升"可兼有几个意思。"品德"指性质。藏本微异,义同。

⑥ 据说这是反驳与檀丁同时或稍前的文艺理论家婆摩诃的主张。"癖好"也可解为"感情"、"用意"、"气质",指他在作品中(开端或章末)特用某一词等作标志。藏本稍异,义同。

一种由韵文散文〔混合〕构成的〔作品〕名为占布。[①] (31)

因为这种语言作品(文学)又〔可以〕是雅语(梵文)、俗语、土语和杂语。圣贤们说它有四种。[②] (32)

大家都知道,雅语(梵文)是天神的语言,大仙人们随着述说出来。俗语的构成不止一种:从它(梵文)派生的〔词〕、与它(梵文)相同的〔词〕、〔某一〕地方的〔词〕。[③] (33)

人们认为摩诃剌陀地方用的语言是最好的俗语;是妙语宝珠之海;《架桥记》等就是用它作的。[④] (34)

Śaurasenī(梭罗塞尼)语、Gauḍī(怜利)语、Lāṭī(罗提)语以及其他同类的语言〔也称为〕俗语,在〔诗人的作品的〕对话中应用。[⑤] (35)

牧牛人等的语言,在诗中称为土语;在学术论著中,梵文以外的〔语言一概〕称为土语。[⑥] (36)

雅语(梵文)等是多章诗等〔用的语言〕;俗语是用 skandhaka(室建陀迦)等〔格律〕的〔语言〕;土语是用 asara(阿婆罗)等〔格律〕的〔语言〕;而正剧等〔戏剧〕则是用杂语的。[⑦] (37)

故事也用各种语言,还可〔完全〕用雅语(梵文)创作。大家说,

---

① 戏剧分为"正剧"、"副剧"两大类。此处"正剧"也是戏剧的总名,又是"正剧"的第一种。"别处"大概指《舞论》等。现存的一些"占布"都是较晚期的讲究词藻的有诗有文的小说。藏本微异,义同。

② "杂语"指雅语俗语都用。藏本"圣贤"作"可信的人",即圣贤。

③ 藏本微异,义同。

④ "摩诃剌陀"在印度西南部,语言称为 Mahārāṣṭrī(摩诃剌陀语)。《架桥记》是大约6世纪的一篇用俗语作的长诗,文体华丽。

⑤ Śaurasenī(梭罗塞尼)语是印度西部语言,Gauḍī(怜利)语是东部语言,Lāṭī(罗提)语是南部语言。"其他同类的"指戏剧中用的其他俗语。这些都是以地方标明语名。

⑥ 藏本略异,义同。

⑦ 藏本 āsāara 作 osara,首音不同。

有令人惊异的内容的《伟大的故事》是用鬼的语言作的。[1] (38)

〔伴有〕女舞、男舞、沙利耶舞等〔的诗〕是为了看的;而与它不同的〔诗〕则是为了听的。这样,〔诗〕又〔由古人〕宣布分为两类。[2] (39)

有许多语言风格,彼此间有细微的区别,〔我们将〕描述其中的毗陀婆派(南方派)和乔罗派(东方派)〔两种〕,〔因为这两种是〕有明显的分别的。[3] (40)

紧密、显豁、同一、甜蜜、柔和、易解、高尚、壮丽、美好、暗喻:(41)

这些就是毗陀婆派(南方派)风格的灵魂,相传〔共计〕十项〔诗〕德。在乔罗派(东方派)风格中,所见〔情况〕大体与这些相反。[4] (42)

紧密是:〔诗句中〕主要是些不送气音,〔因而〕松懈(软弱),〔但使人〕不感到松懈(软弱)。例如"mālatīmāla lolālikalilā"(聚集着颤动的蜜蜂的茉莉花环)。[5] (43)

这〔样的诗句〕也为乔罗派(东方派)所喜爱,因为〔他们〕认为〔其中〕有谐声,〔而且他们〕重视连缀。〔但是〕毗陀婆派(南方派)〔还喜爱〕"mālatīdāma laṅghitaṃ bhramaraiḥ)"(许多蜜蜂冲向茉莉花

---

① 《伟大的故事》据说是有十万诗节的长诗,已失传,其内容保存在长诗《故事海》中。"鬼的语言"名为"鬼语"(Paiśācī)。藏本"故事"下有"等"。"作"作"传诵"。

② 此处说"诗",实指文学。"看的"诗是戏剧,必有乐舞;"听的"诗是写出的诗文。印度传统不重阅而重诵,口耳相传,以听为主,特重声音,故"词"名为"声"。藏本"沙利耶舞"(śalya)作"沙弥耶舞"(śāmya)。

③ "风格"原词是"道路"。风格分派有三派、四派以至六派,皆以地名标志。

④ 藏本稍异,义同。

⑤ "不送气音"是文法术语,直译为"用少量呼气的"音,指元音、半元音、鼻音、不带声不送气和带声不送气的辅音。"送气音"指送气的辅音和三个咝音。从此以下与音及词形有关的例都照录原文并将译文附原文后括弧中。

环)〔这样的诗句〕。① (44)

具备显豁就是用人所共知的词义。〔例如:〕"indor indīvaradyuti lakṣma lakṣmīṁ tanoti"(月色的青莲色的斑点增加了它的美丽)就是容易了解的话。② (45)

乔罗派(东方派)认为可以由分析词源解释,〔因此,他们〕连不大通行的〔词义〕也喜爱。例如:"anatyarjunābjanmasadṛkṣāṅko balakṣaguḥ"(有着与不十分白的莲花相似的符志的月亮)。③ (46)

同一是在〔音、词的〕连缀中没有不同。这有柔、刚、中〔三种〕连缀,是由柔、刚、杂〔三种〕音的组成而形成的。④ (47)

〔柔音连缀的例:〕"kokilālāpavācālo mām eti malayānilaḥ"(从摩罗耶山来的风,带着杜鹃鸟的谈话的喧闹声,来到我身边)。〔刚音连

---

① "谐声"指同音重复。上一例句中有谐声,结构紧密,虽然全是不送气音,在声音上本来应当是"松懈"的,软弱的。这节的例句中有送气音 bh、gh 缺少"谐声",不为东方派所喜,但是南方派认为它还是具备"紧密"的诗"德"。"谐声"如我国的双声叠韵,包括较复杂,至于整个音节的重复则是另一类,见下文第六十一节注。

② 例句中用的词及词义都是比较常见的。迦梨陀娑的剧本《沙恭达罗》海一幕中有一句诗和这例句相仿。

③ 作者偏向南方派而不喜东方派,解说诗"德"时以南方派为主,而对东方派时有微词;因此在"显豁"下面引了东方派的晦涩的诗句来对比。例句中的词和词义大都冷僻古怪,诗句读起来音调也很别扭。arjuna 的通行意义是史诗中的一个英雄名字,"白色的"一义较少用,现在加上 an-ati(y)—(不太)更加生硬,ab-ja(水中生)可用作"莲花"解,现在把 ja 改为 janma(生),意义虽同,而 ābjanma 却是个罕见的僻词。"相似"一词通常用 sadṛśa 或 sadṛś,而此处用 sadṛkṣā,也是罕见的。balakṣa(白色的)很少用。—gu 的常义是"牛",而此处作"光"解,又是僻义。这个复合词的意义是"有白光的",指月亮,更是生造出的词。

④ 据原注,"柔"、"刚"、"中"(杂)分别指各种音,并认为"同一"指用同一类型的词音出现于起头和结尾。德译只照字面译,未加说明。原注又指出此是"声"的"同一",另举"义"的"同一"一例,则显系回文复义:"udeti savitātāmras, tāmra evāstam eti ca"(太阳升起是赤铜色,西沉仍是赤铜色)。

缀的例:]“ucchalacchikarācchācchanirjharāmbhahkanoksitāh”(为飞溅细雨的极纯洁的瀑布的水滴所喷洒的〔南风来到我身边〕)。[①] (48)

〔中音连缀的例:〕“candanapranayodgandhir mando malayamārutah”(与旃檀亲密而芳香浓郁的、和煦的、从摩罗耶山来的风〔来到我身边〕)。〔乔罗派的不论音的连缀同一的例:〕“spardhate ruddhamaddhāiryo vararāmāmukhānilaih”(使我丧失坚定的〔南方香风〕要同美人口边的风比赛)。[②] (49)

这样,东方派的诗法不论不同,只注意意义与修饰的丰富,而得到发展。[③] (50)

甜蜜就是有味,在语言中以及在内容方面都有味存在。由于这〔味〕,智者迷醉,好像蜜蜂由花蜜〔而醉〕。[④] (51)

听到从某一〔发音部位的〕发音就感觉到〔与另一音的发音部位〕相同,这种形式的词的联系,有着谐声,就产生了味。[⑤] (52)
“esa rājā yadā laksmim prāptavān brāhmanapriyah tatahprabhrti dharmasya loke ‘sminn utsavo ‘bhavat”(自从这位爱护婆罗门的王爷登极,正法

① 原注并未分析例句中如何“同一”,只说起止音皆是“柔”、“刚”等。前一例中显系重复 la 音,后一例中则重复送气的腭音。前例中上“句”中首一词尾音为 la,末词尾音亦为 la,下“句”末词尾音亦为 la。上“句”首末元音皆为 o,首末词音同类。后例中上“句”首、末词皆有 ch,首末词音同类。“摩罗耶山”相传系印度南方盛产旃檀(檀香木)之山,故从此山吹来的风即指南来的香风,诗中常用,暗示引起相思之情。

② 前例中上“句”首词的尾音为 n,末词尾音为 dh,下“句”首词尾音 d,末词尾音 t。后例是“不同”之例,但下“句”中前词尾音与后词首音相同。藏本一词异,义同。

③ 藏本“发展”词异,义相仿。

④ 藏本微异,义同。

⑤ 文法家将发音部位分为喉、腭、舌、齿、唇五部。同一部位的发音在南方派心目中就算一种谐声,但谐声应指同一音的重复,见下文。藏本二处微异,“这种形式”后有“等”。

在世间就兴旺起来了。)[1]（53）

这〔样依发音部位谐声的诗句〕不为乔罗派(东方派)所重视。他们爱好〔同音重复的〕谐声。毗陀婆派(南方派)喜爱这〔种谐声〕甚于〔同音重复的〕谐声。[2]（54）

在诗句中和在词中，音的重复，如果〔相距〕不远，可以使人觉察到前面有过的感受的影响，这〔种音的重复〕就是谐声。(55)

"Candre śaranniśottaṃse kundastavakavibhrame indranīlanibhaṃ lakṣma sandadhāty alinaḥ śriyam"(作为秋夜的妆饰的，仿佛一簇白茉莉花朵的明月上面，像绿玉一般的斑点有着黑蜂群的美丽)。[3]（56）

"Cāru cāndramasaṃ bhīru bimbaṃ paśyaitad ambare manmano manmathākrāntaṃ nirdayaṃ hantum udyatam"(羞怯的女郎啊！你看天上这美丽的月轮极力要把我的被爱神占据了的心无情地杀害)。[4]（57）

〔东方派〕喜爱这样的，听来相距不远的谐声；而不〔喜欢〕"rāmāmukhāmbhojasadṛśaś candramāḥ"(明月好似美人的莲面)这样的

---

① 这是例子。一节诗分四"句"读。其中第一"句"中前一词尾与后一词首的音属于相同部位。ṣ r是舌音，j y是腭音，d l是齿音。第二句中重复出现唇音：p、v、b、m。"正法"在此处显然只是婆罗门祭司观点的说法，首先指对婆罗门的布施及祭祀等。原注云：诗中有了颂圣的感情，内容也"甜蜜"。藏本微异，义同。

② 藏本末一词异，义同。

③ 例中第一"句"有两个ś，第二"句"有两个k和两个v，第三"句"有两个n和两个l，第四"句"有d dh t n四个齿音辅音。前三"句"有同音谐声，第四句有同发音部位的谐声。原注云：从内容说，由景生情也算"甜蜜"。

④ 例中第一"句"有两个cā和两个ru，第二"句"有两个mba，第三"句"有两个manma，第四"句"有两个d和两个t。因此，除第四"句"外，不只辅音，而且整个音节都谐声。原注云：诗意描写相思而且用了夸张的修词法，所以也算内容"甜蜜"。藏本有二词异；一义同，一是"杀害"作"做"，即"无情对待"。

〔诗句〕。① (58)

"smaraḥ kharaḥ khalaḥ kāntaḥ kāyaḥ kopaś ca naḥ kṛśaḥ cryuto māno 'dhiko rāgo moho jāto 'savo gataḥ"(爱神严厉,情郎狠心,我身躯消瘦,气恼减轻,傲心降,恋心增,痴情生,命难存)。② (59)

这样一类的〔诗句〕表现了〔词的〕连缀的粗糙和松懈;因此南方派不用这样的谐声。③ (60)

音组方面的重复称为双关音;但这不完全是甜蜜,因此要在以后(第三章中)论述。④ (61)

诚在一切修饰都在意义上洒下了味,然而多半是只有不村俗才能负起这〔味〕的重担。⑤ (62)

"Kanye Kāmayamānaṃ māṃ na tvaṃ kāmayase katham"(姑娘啊!你为什么不恋恋着〔你〕的我呢)?

① 例句中作为谐声的第一词尾音 mā 与末词尾音 mā 相距太远。

② 这是作为东方派喜欢而南方派不喜的谐声的例。诗的前半有 r k h k 音重复,后半有 t 等齿音重复。

③ "粗糙"指听来刺耳,具体说,即"送气音 ḥ 过密"。"松懈"也是指音,即这样的送气音 ḥ 因连声规则而变音(aḥ 成为 o)过密。前例中前半 ḥ 过多,过密,后半由 aḥ 变成的 o 过多,过密。德本改原文一音,词义较明。

④ "双关音"在音的方面要求音节连续重复,与前面所说(看第四十四节注)只要求辅音重复的谐声(双声)不同,而且无意义的部分音节重复以及同意义的词的重复还不算,更要求音同义异的似双关语的重复。因此,作者认为应属于"修饰"即修词手段,不在此处论述。至于一词两义兼顾,则是"双关语",又是一种修词法。

⑤ "村俗"或"俗"指农村劳动人民即一般下层人民的口语。这里的"味"主要指"甜蜜"。"味"一词又有"水"义,故可说"洒"。因为前面说过,"甜蜜"不只在声音方面,还在意义方面,所以从这节起,论到用词。所谓意义,指的主要是词或句。德本改了一个音,义同。

这样的村俗的意义内容就会产生厌恶。① (63)

"Kāmam kandarpacāṇḍālo mayi vāmākṣi nirdayaḥ tvayi nirmatsaro diṣṭyā"(有美丽的眼睛的女郎啊! 爱神这个贱民,〔他〕对我真是无情,幸而对你却不妒)。这样的不村俗的意义才有味。② (64)

在词(声、音)里也还有村俗,因为那是不文明的人口头用的。例如在描写欢爱时〔用〕ya 音开头的词。③ (65)

还有,由于词的连续构成方式,或则由于句子的意义〔暧昧〕,难于确切了解,〔这也会产生〕村俗。例如:"yābhavataḥ priyā"(您所爱的那位女性)。④ (66)

"kharam prahṛtya viśrāntaḥ puruṣo viryavān"(有勇力的英雄打击了强敌以后休息了)。这些及其他的〔语病〕,〔东方和南方〕两派都不赞同。⑤ (67)

〔但是〕bhaginī(妹)、bhagavatī(夫人)等〔词〕是到处都被承认

① 例中的"姑娘"一词虽一般可作女郎解,但作为对情人的称呼,却是粗俗的。像"恋"这样的普通词(即"爱"、"欲")据原注者说也是应当隐晦而不应当明白说出的,因为明说会使雅人生羞。"厌恶"照字面是"无味",实指美味的反面。藏本微异,义同。

② 这例的内容与上一例完全一样,但用了曲折表达的词句,所以"不俗"而"雅"。这才算是有"味",即具备意义方面的"甜蜜"。

③ "词"与"声"是一个字。原注者说,"用 ya 音开头的词"如由"yabh"词根构成的词,会使听者生羞;但 nidhuvana 这样的词却见于名诗。按:这都是指性的关系的词,不过有雅有俗而已。作者显欲避免直接引用此词,故用谜语式的说法,当时人自然一望而知。

④ 这是说,由于词的前后联系而产生了歧义,或则因词本来有歧义,以致句子也可有不同解释。这本是"双关"的修词手法,但是所生歧义如果猥亵、可厌、不吉,则算是一病。这里所说的"村俗"即是此病,但举例只见猥亵一方面。yā(她)与下一词(您)可连成 yābhavataḥ,就产生了上文说的 ya 音起头的意义,所以应当避免。这是由词的连续构成而生的毛病。藏本"或则"作"和"。

⑤ 此例说由词有歧义致句子出了毛病。"强敌"和"勇力"有别解,"英雄"的词义本是"男子",因此产生猥亵的意义。藏本"强敌"一词有一音不同,意为"敌人"。

的。甜蜜已分别〔论述过〕了;〔现在〕说柔和。① (68)

〔诗句中〕多数是柔音,这就是柔和。〔但是若〕所有的〔音〕都是柔音,〔这就是犯了〕连缀松懈的病。② (69)

"maṇḍalīkṛtya barhāṇi kaṇṭhair madhuragītibhiḥ kalāpinaḥ pranṛtyanti kāle jīmutamālini"(在雨季,有甜蜜歌喉的孔雀都把尾张成圆形舞起来了)。③ (70)

这样的〔诗句中〕,意义没有特色,修饰也不那么样〔具有特色〕,只由于〔有了〕柔和,它就打动了知〔诗〕者的心。④ (71)

另一派(东方派)的人把依火热的〔情调而用的〕多数难发的音排斥出去,〔例如:〕"nyakṣeṇa kṣayitaḥ pakṣaḥ kṣatriyāṇāṃ kṣaṇāt"(霎时间那雄牛把刹帝利一方完全消失了)。⑤ (72)

易解是意义不需要推索。〔例如:〕"从被脚踏碎的龙蛇的血染红的海中,大神诃利把大地拯拔了出来。"⑥ (73)

"大猪把大地从血红的海中拯拔出来。"若只说这一点,〔那么〕"龙蛇的血"就需要推索了。(74)

---

① "到处"指口头说与诗文中都不忌讳。例中两词都因 bhaga(女阴)而有别解,但通常不以为意。

② "柔音"指带声及不送气的音。"松懈"参看上文第四十三节诗。藏本微异,义同。

③ 例中的 ṭh 不是柔音。据说孔雀到雨季即闻雷声而起舞。

④ 这是对怀疑"柔和"是一"德"的人的答复。作者认为既能以音的"柔和"打动听众,这就具备了"品德"的条件。"打动了"直译是"登上了"。藏本"心"作"口",即"上了知诗者的口",为人传诵。

⑤ 原注者以为,这是说东方派认为表现英勇等内容的诗句,即"火热的",便不能"柔和",并以例句说明。例中述英雄事迹,用了许多 kṣ 这样不"柔和"的难发的音。南方派认为在这种情况下仍可有"柔和"。"雄牛"指史诗中英雄持斧罗摩。"刹帝利"即王族、武士。传说持斧罗摩曾消灭武士族二十一次。藏本一音异,义同。

⑥ 诃利即毗湿奴。神话说,这大神曾化为野猪把大地从洪水中拱了出来。参看第508页注③。

两派都不推重这样的〔诗句〕，因为破坏了词的正当用法〔诗句〕就不容易理解了。① (75)

说了这〔诗句〕，〔就会使人〕了解某种高贵的品德，那就叫作高尚。〔两派〕作诗法都以此为支柱。(76)

“求告者的悲苦的眼光只要在你的脸上落下一次，王爷啊！〔再有了〕那种〔悲苦的〕处境，也不再去望别人的脸了。”(77)

这样，在这诗句里，很好地表现了施舍的高贵〔品德〕。照这方式，在其他处也可以推出有同样的规律的〔“高尚”〕。② (78)

有些人要求高尚要配上一些可赞美的形容词，如“供观赏的莲花”、“供游戏的池沼”、“金钏”等等。(79)

壮丽是复合词的丰富。这是散文体的生命。可是非南方派(东方派)在韵文体中也以此为一个首要目标。(80)

这种〔复合词的丰富〕由于用长音、短音的或多或少或〔多少〕混杂而各种各样。这〔种情况〕见于小说等〔作品〕中。③ (81)

“astamastakaparyastasamastārkāṃśusaṃstarā pīnastanasthitātāmrakam ravastreva vāruṇī”(西山顶上包围着全部的太阳光，〔以此作为〕卧床的西方〔天空〕，好像在丰腴的乳峰上蒙着浅红色的美丽的衣裳的〔女郎〕)。④ (82)

这样，在韵文体中，东方派也编织壮丽的语言。其他人则要求

---

① “词的正当用法”指正确而明白的词序，其中没有脱漏。

② 所谓“高尚”、“高贵”首指慷慨布施，足见当时文人以依附贵族富豪为其生活之主要来源，无怪其诗脱离平民，缺乏社会意义。但是文人能入宫廷者究是少数，于是又有分别，仍可出现抱不平之作品或诗句。藏本“其他处”作“其他也”，指“高尚”。

③ “长”音、“短”音直译“重”、“轻”，诗律术语。“长”包括复辅音前面的短音及鼻化元音及诗行尾音。“多”、“少”、“杂”，指此多彼少或彼多此少或互有多少不等。“小说”见上文。“等”指“占布”之类。这种小说主要不是讲故事而是显示文章词藻。

④ “西方”是阴性词，故比女郎。诗只四词，两个长复合词，两个单词。

〔复合词〕不纷乱的,打动人心的,语言的壮丽。例如:(83)

"payodharataṭotsaṅgalagnasandhyātapāṃśukā kasya kāmāturaṃ ceto vāruṇī na kariṣyati"(〔披着〕云边附着晚霞胸衣的西方〔天空〕,〔看见它〕谁的心不会引起相思之苦呢)?[1] (84)

美好指一切世间所爱好的,因为它不超出世间事物〔的范围〕。这见于〔友情的或爱情的恭维〕谈话以及〔世间事物的〕描绘。[2] (85)

〔例如:〕"有您这样的道行高的〔人〕以圣洁的脚底灰尘赏光的家宅,那才算是〔真正的〕家宅。"[3] (86)

"有无瑕的身体的女郎啊! 在你的一双嫩臂之间,膨胀的两乳已经没有足够的空隙了。"[4] (87)

这样,这种由特殊的说法修饰的〔世间〕可能的〔事物的描绘〕就是所有遵循世间交际的人所爱好的美好。(88)

〔世间的〕事物,加上了夸大,甚至作为超乎世间的〔事物〕说出来,这使有学问的〔东方派〕非常欢喜,却不是其他的人(南方派)〔所欢喜的〕。[5] (89)

〔例如:〕"从今天起,我们的家宅就好像神仙住处一样受人崇

① 例诗前半是一个长复合词,后半只有一个由两词复合的复合词,但诗意暗示相思者见晚霞而思情妇,所以算是"打动人心的""壮丽"。"打动人心"即"令人心喜"。诗中"云边"是双关词:"云"又有"乳房"义,"边"又有山坡"义,并指"襟、怀"。

② 这一诗"德"是"美",又是"所好"。就例子看,这是交际中的恭维话和颂赞性质的描写。原注说,"谈话"一词除作"问候话"外,还有人解为"历史传说的叙述"。不过这与例不符。藏本"见于"作另一词,义同。

③ 这是一般恭维话的例子。"道行"原作"苦行"。

④ 这是描绘事物的例子,也是对情人的恭维话。藏本一音微异,义同。

⑤ 藏本"人"作"例如"。

拜了,〔因为〕你的脚下灰尘的降落洗净了〔我家的〕所有的罪过。"① (90)

"创造之神〔一定是〕没有想到将来你的乳房的膨胀会像这样,〔所以他〕才〔在你胸部〕创造了〔这样〕狭小的地方。"② (91)

这称为夸张。这是乔罗派(东方派)所宠爱的;而前面所作的说明则是另一派(南方派)的精华。③ (92)

一种不同的性质,依照世上〔可能的〕限度,正确地加在与它不同的另一处〔事物之上〕,相传这就是暗喻。例如:④ (93)

"夜莲闭〔目〕而日莲开〔眼〕。"由于加上了眼的动作,就得到了表示它(眼)的词〔用在莲花上〕。⑤ (94)

"niṣṭhyuta、udgīrṇa、vānta"(吐、喷)等词,若用其转义,就很美;否则,〔若用其本义,〕就堕入村俗。⑥ (95)

〔例如:〕"红莲饮了阳光喷出的火星,好像又用嘴吐出红粉。"⑦ (96)

这〔诗句〕是可喜的。不可喜的〔例如:〕"妇人吐了。"〔此外,〕还有同时把许多性质加在〔一事物〕上也是〔暗喻〕。例如:⑧ (97)

---

① 这是东方派的恭维话的例子,其实就是前面第八十六节所引例子的另一说法,因为把自己住宅比作神的住处,所以算是"超乎世间的",不是"世间可能的"。

② 这是东方派的描绘的例子。其实就是前面第八十七节所引例子的另一说法。

③ "夸张"是修词法的一种。原注说:"精华"即应当采取的。德译作"另一派的说明是正确的"。

④ "暗喻"照字面译是"正确加上去"。"性质",原注者解为性质、行动。

⑤ "词"字面作"听"。

⑥ 这三词的本义都是"呕吐出",转义是"说出"、"喷出"、"吐露"等。"等词"指尚有其他同类词。"转义"指引申的意义。

⑦ 例中用了上述的词中的两个,但都是转义,并非真"吐"。德本,藏本,"吐"一词拼法微异。

⑧ "可喜的"即令人心喜,打动人心。"同时"指语意双关。藏本"相传"作"认为"。

这些浓云因腹内〔含水〕沉重而疲乏，吼鸣着躺在山顶坡上了。”[①] (98)

“女友的怀中”、“呻吟”、“〔感觉〕沉重”、“疲乏”等这些属于孕妇的很多特征也都在这儿〔同时〕表达出来了。(99)[②]

因此这就是诗的全部财富。所有诗人之群都遵守这个名为暗喻的〔诗〕德。[③] (100)

这样，〔依据诗德〕描述了它们〔两派〕的特性，〔可见南方与东方〕两派的不同。至于每一个诗人所有的相异之点就不能细说了。[④] (101)

甘蔗、牛奶、糖浆等等的甜味有很大的差别；然而即使是辩才天女也不能把它说出来。(102)

天生的才能、丰富的和纯洁的学问、不倦的应用，〔这些就是〕诗的财富的来源。(103)

尽管没有前世修来的与德行有关的惊人才能，〔只要〕由学习和努力侍奉语言〔之神，她〕就一定能赐予若干恩惠。[⑤] (104)

因此，想得〔诗〕名者应当经常不倦地勤劳地侍奉辩才天女。

---

①②例中许多词都是双关雨云和孕妇的。“腹”指云的内部和孕妇的胎，“重”指雨水又指胎儿，“乏”双方可解而意义不同，在云是雷的“吼”，在孕妇是“呻吟”，二者一个词，“坡”与“怀中”又是一个词，“山顶”可作为“坚定的女友”，“躺”可两用。这样大多数词义双关而不明显说出的暗喻，在诗中常见，这两节藏本微异，义同。

③ 原注云：以上说的“十德”，后来的理论家认为其中有些都是修词，不是“品德”，因此只承认“甜蜜”、“壮丽”、“显豁”三“德”。诗中有两“这个”，原注说其中之一有异文作“一个”，即“唯一”、“首要”，德本照改。

④ 藏本“特性”微异。此词原为“自己的形式”、“自性”，依藏本则“自己的”改为“具有”。德本注云：“自己”原刊作“具有”。

⑤ “语言”，指语言之神，即辩才天女，见第一节注。章末两节变了格律，这是长诗的规则，见上文第十九节。

人们即使缺乏诗人的才能,〔只要〕经过辛勤努力,就能够在学者集会中欣然自娱。(105)

檀丁(杖者)大师著《诗镜》第一章,章名《辨风格》。[1]

① 本书章末标题各本详略不同,今综合取详者。

第三章

意义混乱、内容矛盾、词义重复、含有歧义、次序颠倒、用词不当、失去停顿、韵律失调、缺乏连声、[1]（125）

以及违反地、时、艺、世间〔公认的事实〕、正理、经典，这些是智者应当避免的诗中十病。（126）

宗、因、喻坏是不是病（“过”）？这个一般说是困难的思想〔问题〕。把它浅尝一下有什么益处呢？[2]（127）

〔所有的词句合起来〕缺乏一个综合的〔完整〕意义，这是意义混乱。醉人、疯人和儿童的话在别处就是弊病。[3]（128）

〔例如：〕“海被天神（或“云”）饮了。我为衰老所苦。这些云吼叫。诃利（或“因陀罗”）爱仙象。”[4]（129）

这〔样的〕心不健全的人的话〔在他们〕是不受指责的。〔可是〕

---

① 以上从第二章第一节到第三章第一二四节都是论各种修词手法的，今略去。

② 这是说，逻辑错误（术语古译是“过”，与此处的“病”是一个词）算不算“病”。这属于思想内容方面，文艺理论家一般不加讨论，所以作者在这里说明一下。“宗、因、喻”是印度逻辑的“三支”论法的成分。“宗”是断语，大致相当于西方逻辑的命题或推理中的结论。“因”是推理的依据，主语的特征，大致如三段论法的小前提。“喻”是推理的出发点和原则以及事实根据和证明，这包括了大前提。所谓“坏”即其中有了错误。印度逻辑对此有复杂细致的分析讨论。藏本“是不是”作“也是”。另有一词微异，义同。

③ “在别处”指不是写醉人、疯人、儿童。若描写这些人，则模仿他们的语言不算是“病”。藏本微异，义同。

④ “仙象”属于天神之首长因陀罗。藏本前半作“这海被饮了。我今天……”德本注云：“为衰老”可能应作“为热病”（两字只差一字母）。

有哪位诗人会在别处使用这样的〔语言〕呢?[①] (130)

在一句或一篇中,上下文不合,意义互相矛盾;这就属于〔诗〕病中的内容矛盾。(131)

〔例如:〕"愿你消灭全部敌军。愿你征服这大地。你对一切生物都仁慈,没有任何一个敌人。"[②] (132)

〔可是〕有一种遭受突然打击的心情;在这种情况下,即使是意义矛盾的话也可以〔为人所〕欣赏。(133)

〔例如:〕"我对他人妻子的欲望如何能与〔我的〕高贵身份相当? 可是我什么时候才能饮一饮她的颤抖的嘴唇呢?"[③] (134)

如果把已经说过的词或意义毫无分别地又说一遍,那就被认为是词义重复。例如:[④] (135)

"这些像她的头发颜色的,怀着雷电的,深沉的,有轰轰雷声的云,使想念〔情人〕的女郎焦灼(想念情人)了。"(136)

如果为了表现某种极大的同情等等,〔那么〕即使是重复也不是病,这反而是一种修饰。(137)

〔例如:〕"爱神,这突然来袭的敌人,毁坏了这美臀女郎,毁坏了这肢体艳丽的女郎,毁坏了这出言美妙的女郎。"(138)

用来表示确定意义的话,如果产生怀疑,这就是病,称为含有歧义。(139)

〔例如:〕"女友啊! 你的含情脉脉的眼睛凝视着所恋的情人,〔你的〕在远(近)处的母亲看见这样情形决不能容忍。"[⑤] (140)

① "在别处"指不是写疯人、醉人。

② 藏本"军"作"群",另有微异,义同。原注云有异文,即同藏本。德本用此异文,别注本文于下。

③ 例是描写矛盾心情,故不算"病"。

④ 藏本微异,义同。

⑤ 例中用的一个词有"远"、"近"二义,所以意义不明。

可是,如果这样的〔词句〕是〔有意〕用来造成怀疑的,这就是一种修饰,而不是病。例如:[①] (141)

"我看见那位无可指责的女郎为相思之苦所折磨,已经被严酷的死神吞食了;你的希望对我们还有什么意义呢?"(或解作:"……为严酷的〔暑热〕季节所苦,我们对你还存什么希望呢?")[②] (142)

是为相思所苦还是为暑热所苦?〔这样的〕意义不确定的话,是女使有意开玩笑要引逗那青年着急而说的。[③] (143)

如果〔前面有了顺序的叙述,后面的〕符合〔前面〕叙述的事物意义的〔叙述〕不照〔前面的〕顺序,智者说,这就是名为次序颠倒的病。[④] (144)

〔例如:〕"愿主宰世界的持续、创造、毁灭的这〔三位大神〕,湿婆、那罗延、由莲花出生的〔大梵天〕保佑你们吧!"[⑤] (145)

如果〔诗人〕为了努力表示〔前后叙述的〕关系的知识〔于一点〕,尽管打乱了次序,智者也不认为有毛病。[⑥] (146)

〔例如:〕"舍弃亲友、舍弃身体、舍弃家乡,这三件事中,前后二者都有长期痛苦,〔只有〕中间〔一件〕是一刹那疼痛的〔事情〕。" (147)

用词不当是不顾前例和规定的方式〔用词〕,是学者所不同意

---

① 藏本一词有异,意义无别。此异文见于原注中,德本采用了。

② 例中用的"时间"一词,可指死神,也可指季节,因此意义不明,见下文。通常在男女情人之间有一传话的女子,称为"女使"。这是女方的"女使"来对男方说的话。

③ 藏本微异,义同。

④ 第二章第二七三节曾说前后顺序照顾是一种修词要求。

⑤ 例中三大神的次序与前面描述其特性的次序不合。湿婆即大自在天,是管毁灭的。那罗延即毗湿奴,是管持续(保存)的。大梵天则掌创造。藏本"这"作"无生的"。

⑥ 此节意思是说,若诗想突出一点来说明所列举的几点之间的关系,而不是分别描写,就可不顾顺序。见下面例句。藏本末句有异,义同,但多"例如"一词。

的用词法；至于学者所同意的，则不算毛病。[1] (148)

〔例如：〕“avate bhavate bāhur mahīm arṇavaśakkarīm mahārājann ajijñāsā”(大王啊！你的手臂保护海洋环绕的大地，〔这〕没有疑问)。这样的语言没有味。[2] (149)

“接近了南方的〔摩罗耶〕山的风使芒果树姗姗轻摇珊瑚般的嫩芽而显得娇艳。”[3] (150)

这一类的〔诗句〕，对于懒得研究文典奥义的心，好像有文法错误，而〔其实它〕并不曾失去美丽。[4] (151)

诗中固定的分开词的地方叫做停顿。缺少了它，便是失去停顿，听来不顺耳。例如：[5] (152)

“strīṇāṃ saṅgītavidhim ayam ādityavaṃśyo narendraḥ, paśyaty akliṣṭarasam iha śiṣṭair amā”(这位日族王爷在这儿和文人雅士一起观看一些女子的韵味无穷的歌舞)。这一类的诗是〔停顿〕错误的。“kāryākāryāṇy ayam avikalāny āgamenavia paśyan, vaśyāṃ urvīṃ vahati nṛpaḥ”(这国王依据经典观察一切应作和不应作的事，统御着顺从

---

① “前例”指有人如此用过，“规定”指文法家、字典家有过这样规定。一般用词应依据这二者。但主要标准是要看“学者”的意见。他们所不同意的，即使有人用过或有过规定，用了也是有毛病。藏本微异，义同。

② 例中有许多文法错误。avate 应作 avati，不应用中间语态。bhavate 用第四格误，应当用第六格 bhavataḥ，śakkari 复合后应加后缀 kā 变为—kām。德译者认为此字的正确形式应为 śakvarī。原注者并说，此字作为“腰带”解是没有人用过的。mahārājan 语尾误，复合词呼格尾应是 - ja。

③ 这例似有文法错误，而实际是文法家肯定了的形式，因而并无毛病，见下节。诗意是描写南方吹来的香风使荒果开花。参看第 444 页注①。

④ 前例中“接近了南山”，“山”是宾词，应当用第二格，此处用了第六格，故似误；但是文法家又有规定，认为在这种情况下也可用第六格，因此是“学者所同意的”形式，不算错误。

⑤ 原注引证说，“停顿”是为了舌头得到休息。“诗”原作“颂”，实指一般诗。

的大地)。这样的用法却是有的。① (153)

〔因为,〕词尾失去后,余下的〔部分〕仍被确定为〔具有〕词的性质,同样,〔词〕尾因连声而有变化的也仍然被当作词。② (154)

虽然如此,听来刺耳的如"dhvajinī tasya rājñah ketūdastajaladā"(这国王的军队用旗帜驱散了云层)一类的〔诗句〕,诗人们不肯用。③ (155)

〔诗句中〕音节多了或少了,〔或则〕长音短音的地位不合规定,这算是韵律失调。这是很受谴责的〔诗〕病。④ (156)

〔例如:〕"indupādāh śiśirāh spṛśanti"(清凉的月光触〔人身〕)缺了音;"sahakārasya kisalayāny ārdrāṇi"(芒果树的湿润的嫩枝)多了音;⑤ (157)

"kāmena bāṇā niśitā vimuktā mṛgekṣaṇāsu"(爱神向鹿眼女人们射出了锐利的箭)长音不合规定;"smarasya bāṇā niśitāh patanti vāmekṣaṇāsu"(爱神的锐利的箭落在俊眼女人们的身上)短音不合

① 前一例的格律是十七音一"句"的"缓进调"。诗律规定这十七音由四、六、七音组成,即应当在第四、十、十七音后分别"停顿",因此要求在这几处能把词分开;但诗中第四、十音都在词的中间,不能中途停下,所以是"失去停顿"。后例却可以容许,理由见下文。两例都不完全,不够诗节的一半。后一例中"顺从的",原注云有异文作"祖传的",只一符号异而意义有别。藏本"这样"作"这"。

② 词尾变化是与另一词复合而失去,余下的词干仍有完整意义,可当作一个词,可以在其后停顿。前例中无此。词尾因"连声"变化,元音变为辅音与下一词合成一音节,如上节第二例中的两个——ny,前面还可以停顿。

③ 例是八音一"句"的"颂"(不全),应在第八音 ke 后停顿,但 ketu 与下文 ud 一相连,两 u 合为 ū,一词只两音,去了一半,而且 u 音还在,若在词中间停顿就会"刺耳"。

④ 长音、短音本名"重、轻",参看第 449 页注③。梵文诗律规定了每"句"的音数和每一音节的长短以及"句"的停顿处,好像我们的词律。藏本微异,义同。

⑤ 两例都是"颂体",均是一"句"半。第一句应有八音,前例中两词后停顿,只有七音;后例中同样两词后停顿,又有了九音(末一元音因"连声"变为半元音,不算),故误。

规定。[①] (158)

〔如果想:〕"我不愿依照连声规则说(作诗)",〔因而有意〕在词与词之间不连〔声〕,这称为缺乏连声;〔当然〕由于连声例外等而有的〔这类情况〕不算〔病〕。[②] (159)

〔例如:〕"mandānilena calatā aṅganagaṇḍamaṇḍale luptam udbhedi gharmāmbho nabhasy asmadvapusy api"(天上吹拂的轻风使女人脸上和我们身上冒出的汗珠都消失了)。[③] (160)

"mānersye iha śiryete strīṇām himartau priye, āsu rātriṣu"(妇女对情人的娇嗔和妒意当此寒季并在这些夜里都消退了)。这样的分离的(无连声的)〔形式〕是智者们传授下来的。[④] (161)

地指山、林、国等。时指夜、昼、季等。艺指有关欲、利的舞蹈、音乐等。[⑤] (162)

世间习俗指能动与不能动的生物的情况。正理指以因明(逻

---

① 两例(都是一"句"半)都是十一音一"句"的格律,分属两种,"句"中第一音,一则要求长音,一则要求短音,现各就其一来说,故前例第一音长,后例第一音短,均误。但是有一种格律是把这两种合起来的,若那样算则不误,故原注者说,前例第一词应作svabhuvā,后例第一词应作madana(藏本正如此),如此则确定是错误(所改均是同义词)。藏本有三词异,义同。

② 梵文要求词与词相连时相连的尾音和首音要照规则变化,这称为"连声"。其中有些是必需的,也有些是不应连的"连声例外",全句中的词则可在说或读时任凭意愿或拆或连。在诗中不讲"连声"则是一"病",除非是规定的例外。原注说,这样的例外只能有一,不能连续出现,否则听来刺耳,仍是一"病"。

③ 例中的ā与a应当连成一个ā,但ā恰在"句"末,连起来就要缺一个音,因此作者引用"可以任意"的说法不连起来,这仍是"病"。原注云,有异文"身上"作"心中",不正确。藏本正作"心中"。

④ 例中e是双数词尾故不与i连。a与也有文法规定可不连。藏本末句作"智者不知这样一类"。

⑤ "利、欲"见第一章第十五节注。"艺",传统说有六十四种,见下。

辑)为内容的〔学问〕。经典指《吠陀》及法典。[①] (163)

如果由于诗人的疏忽而在这些方面有了不合公认事实之处，这叫做违反地等。[②] (164)

〔例如:从〕“摩罗耶山〔吹来〕的风因接触了樟树而芬芳。羯陵伽国森林中出产的象跟鹿差不多〔大小〕。”[③] (165)

“朱罗国的迦韦利河岸由于〔生长〕黑沉香树而一片黝黑。”这些都是违反地方〔事实〕的话的例证。[④] (166)

〔例如:〕“昼莲夜间醒，夜莲白昼开，春来芦苇茂，夏季阴云多，[⑤] (167)

“雨季天鹅鸣，秋来孔雀喜，冬天朗日照，寒季檀香好。”[⑥] (168)

以上这样违反时的情况已经表明，〔以下〕略说违反艺的情形。例如:(169)

“英勇与艳情〔两种味〕的固定的情〔分别〕是愤怒与惊诧。”“单

---

① 《吠陀》原词为“所闻”。“法典”指《摩奴法典》等典籍，原词是“所念”(即传统规定)。“经典”一词原文作“阿笈摩”，即传统经典。“世间习俗”前文(第一二六节)仅用“世间”。

② 藏本“不合”作“符合”，疑误。

③ 摩罗耶山产旃檀(见第一章第四十八节注)，并无樟树(可制樟脑者)。原注云：樟树是中国等地所产。羯陵伽国在印度东部，不产象。藏本微异，义同。

④ 朱罗国在印度南部。迦韦利河岸不产黑沉香。原注引一异文，系缺后半说明而在中间加两句犯同样错误的话。

⑤ 印度历来将一年分为六季。芦苇应在雨季茂盛。夏季一般是燥热无阴雨。原注者以为:夏季偶然也可有雨，戏剧《小泥车》中即描写了非时的暴雨，因此应读为“夏季霜冻生”。

⑥ 天鹅如大雁，秋季始南下，雨季已北上，不能闻其鸣声。孔雀欢喜在雨季，不在秋天。“朗日”指无云雾蔽日，冬季(照字面译是“霜露时”)恰是雾多。檀香水使人清凉，是暑热用品，寒冬不用。

用一调的〔乐曲〕用所有七调进行。”① (170)

违反六十四艺的〔情形〕可以这样很好地推究出来。那〔六十四艺的〕特点将在《论艺章》中说明。② (171)

〔例如：〕“大象抖鬃毛，骏马角尖锐，蓖麻质坚实，大树软无力。”③ (172)

以上是违反世间公认的〔事实〕的，是大家都会指责的。〔以下〕说明在称为正理的因明方面的违反。(173)

〔例如：〕“善逝(佛)说的对，行是不灭的，因为那个眼如月光鸟的女子至今还在我心里。”④ (174)

“迦毗罗派描述非谛(不存在、不真实或不善)的出现是很正确的，因为我们都看到不善者(恶人)的出现。”⑤ (175)

〔以上是〕违反正理的情形，这在各处都能见到。现在要指出违反经典的例子：⑥ (176)

---

① “味”是文艺理论中分析文艺作品基本情调的术语，每一“味”有其“固定的”即经常的、主要的“情”与“不定的”即暂时的、次要的“情”。英勇的固定的情是热烈而艳情的是欢乐。例中所说的愤怒及惊诧则是暴戾与奇异两种“味”的固定的情。参看《舞论》第六章。“七调”在音乐中不能乱用。“单用一调”直译是“〔与其他〕不同的方式”，原注者谓指“不杂”，德本译“单调”。

② 《论艺章》注者以为是作者的一著作名。藏本微异，义同。

③ “大树”原作 khadira 树，西名是 Acacia catechu。

④ “善逝”是佛的称号之一。“行”为佛教术语，亦指前一言行所遗的影响。佛教主张刹那生灭，一切无常，所以例中所说佛语应是违反佛说。藏本有异：“即使佛说‘有为法’不坏的话是对的，但是那眼如月光鸟的女子至今还在我心里。”“有为法”指世间一切。这例子不但引佛说有误，而且本身还自相矛盾。“月光鸟”传说是以饮月光为生的鸟。

⑤ “迦毗罗”是数论(僧佉)派哲学的祖师。这派否认“无”(不存在)能出现，说“‘无’不能生，如人之角”。例中利用“非谛”(即“无”)一词的多义而作双关巧语，但所说与该派哲学理论相反，故误。

⑥ “各处”注者以为指其他几派哲学，并认为应改为“他处”。如此则“违反正理”实指违反各派哲学理论及引证错误。藏本一词异，义同。

〔例如:〕“这些婆罗门虽然没有行过火祭,却在生下儿子以后进行了〔名为〕一切人的祭祀,而且〔他们〕是以毫无瑕疵的行为为其妆饰的。”① (177)

“这人虽然没有行过系线礼,却已从师学了《吠陀》;天然纯洁的水晶原不需要加工(礼)啊。”② (178)

这一切违反有时由于诗人的技巧能够超越病而进入德。(179)

〔例如:〕“由于这位王爷的威力,他的园林成为〔披着〕新鲜嫩枝之衣的神树〔所充满〕的地方了。”③ (180)

“预兆帝王覆灭的暴风扫荡了七叶树的花枝和迦丹波花的香粉。”④ (181)

“因秋千摇曳而颤抖的妇女们的嘴里唱出来的,节奏失去和谐的歌声,更增加了〔她们的〕爱慕者的热情。”⑤ (182)

“这个为别离情妇的苦恼扰乱了心神的相思病者竟以为火焰比月光还要清凉。”⑥ (183)

① 这是违反《吠陀》经典规定的例子。婆罗门的本业是祭司,必须每日祭火,才能有举行祭祀的资格。例中所说的婆罗门无权举行这样的重大祭祀而且也不是行为无瑕的人。

② 这是违反法典规定的例子。“系线礼”是上等种姓的儿童到一定年龄必须举行的“礼”。行礼后儿童要在身上加一圣线才取得学习《吠陀》等经典的资格。“加工”一词双关,既是珠宝的加工和修饰,又是从生到死必须举行的一些规定的“礼”的总称。

③ 这是违反“地”而不是“病”反而是“德”之例。说御花园成了天神的花园,是用夸张来赞颂帝王。

④ 七叶树秋季开花,迦丹波树雨季开花,例中所说有时令错误,但诗人为表现敌方国王即将灭亡,指出花的非时开放,暗示不祥,故非“病”而是“德”。

⑤ 节奏不谐的歌反而动人,这是违反“艺”的话,但更强调了情人的迷恋,故成为“德”。藏本略异,义同。

⑥ 火焰比月光还凉,这是违反世间公认事实的,但由此强调了相思的苦恼,故佳。月光是引起并增加相思的热情的,所以使相思病者感觉到更热。

"你虽然可量,却又不可量,有果却又无(非)果,你虽是一个,却又是很多,你这以宇宙为形象的大神,我向你顶礼。"① (184)

"般遮罗国的公主〔做了〕般度五子的妻子,又成了贞节妇女的第一名,这正是神意(命运)安排。"② (185)

词(声)的和意义的修饰,各种各样的〔词(声)的修饰〕方法,有容易的,也有难的,还有诗德和诗病,这里(本书)都概括地说明了。③ (186)

通过以上这指明〔作诗〕方法的途径而通晓〔诗的〕德和病的〔人〕能获得顺从〔自己〕的语言的亲近,好像幸福的青年获得顺从〔自己〕的有媚眼的〔女子〕的亲近一样,〔尽情〕欢乐,而且会得到〔诗人的〕名誉。④ (187)

檀丁(杖者)大师著《诗镜》第三章,章名《辨词(声)的修饰及诗病》。此书终。⑤

---

① "量"有"知"义,"可量"指可以由亲证知神存在;"不可量",既是无限,又是神秘。"有果"指神创造一切,一切皆神所造的结果;"无果"一般指无效,无用,此处别解为"非果",指神不是任何其他所创造的结果。"一个"是唯一的意思,神独一无二;"很多",字面是"不止一个",即多,指神与宇宙为一,一切皆神之一体。这是表面违反"正理"(逻辑)而实际另有含义的话,故不是"病"。原注云:这些话未经任何哲学家说过,故违反正理。这仍是把"正理"当哲学,参看上文第一七六节注。藏本"有果"、"无果"作"有部分(全)"、"无部分(缺,不可分)",较好。

② 诗中所说是大史诗《摩诃婆罗多》中人物。五人共娶一妻,此公主多夫仍算节妇,这违反了经典中不嫁二夫才是节妇的规定。但此乃神(或命运)意。原注云:因五人乃正法等化身,主宰大地(即公主),故有神性。按:原诗未必有此意。藏本一词异,义同。

③ 据原注,"各种各样的"(字面是"奇异的")指词(声)的修饰,即文学形式的修词法(谐声,回文),不是意义的修词法(显喻、隐喻)。藏本微异,义同,缺"这里"。

④ 这节变了格律,参看第一章第一〇四节注。原注把诗的前半再一次与女子联系解释,德本认为不必。

⑤ 章末标题各本详略有异,今折衷。藏本缺《诗镜》,章名作《辨难的〔修词〕与病》(或将前一词作书名《诗庄严论》)。

韵　　光

阿难陀伐弹那（欢增）

第一章

愿摩豆的敌人的，自愿〔化为〕狮子的，其皎洁胜过月光的，能除信神者的苦难的，爪甲保佑你们吧！①

诗的灵魂是韵，这是智者从前相传下来的。另外一些人说它不存在。又有一些人说它是次要的。还有一些人说它的真义不在语言范围内。因此，为了知诗者的衷心愉悦，我们说一说它的特性。② (1)

"智者"即了解诗的真义的人。"诗的灵魂是韵"这句话是从前辗转相传下来的。〔samāmnāta（相传）这个字的意义是〕samyak（正确地）ā samantāt mnāta（各方面背诵学习的）即"展现的"（公开宣布

① 这是照例的卷首颂诗。"摩豆"是一个妖魔，为大神毗湿奴所杀。"摩豆的敌人"即毗湿奴。诗中指的是毗湿奴化为半人半狮的怪物杀死魔王金床的故事。"爪甲"指所化狮子的爪甲。这节颂诗不算在诗体本文之内。

② 这是诗体的纲领，是本文。首先列举争论要点。"真义"指其实质。"知诗者"指作品的听众或读者，特指真能欣赏作品的人，是文艺理论书中的用语，字面是"有心人"意即"知音"。

的)。另外一些人说,它尽管显现于知诗者的心中〔实际上〕却仍不存在。不存在论者产生这样一些怀疑:①

这儿(对韵的说法),有些人会说:诗正是以词和义为形体。其中,属于词(声)的美的因素就是谐声等等,是众所周知的。属于义的〔美的因素〕是显喻等等。以音(字母)的联缀为性质的甜蜜等等〔诗德〕也只是〔由此而〕被了解。有些人称为 upanāgarikā(优波那伽利伽)等等的谐声法也不能超出其活动,也在听的范围之内。风格则是指毗陀婆派(南方派)等等。除此以外还有什么韵呢?②

另一些人会说:韵不存在。〔因为它〕脱离了公认的诗的范围,杀害了诗的类型的诗的本性。只有使知诗者愉悦的词和义构成的〔作品〕才是诗的特征。在脱离了上述范围的道路上,它(诗的特征)不会出现。而且,即使指定了承认那种信念的(承认韵的)〔才算是〕知诗者,说有韵的才是诗,并且成为流行的〔说法〕,也没有得

① 这是依照作注的体裁论述,对本文作讲解。注的作者与诗的作者是否一人,古代注释者未说明,今人有争论;可能阿难陀伐弹那(欢增)是作注者而诗是更早的产物。解释"相传"一词,用了文法家的析词方法,这是古代印度通行的方式。仿佛我国古人的"仁者人也,义者宜也,"和以"六书"解字,但他们自有一套格式。参看第 422 页注②、③,432 页第七章开头。

② 这一反对意见的论点是:诗的美即在于其形式,由修词手法等等而显现。"甜蜜"等即诗"德",见《诗镜》第一章;后来的说法虽有不同,但都与形式(包括词和义)有关。upanāgarikā(优波那伽利伽)是谐声法诸格式之一的名称,是用所谓甜蜜的音来谐声的。"风格"是指修词着重点不同的派别。"南方派"等亦见《诗镜》第一章。印度古诗是要吟诵的,不是看的,所以说不离词和义即"在听的范围之内"。

到所有的学者衷心接受。[①]

又有些人用另一种说法否认韵的存在。〔他们说:〕以前并没有人说过韵。〔它〕既没有超出可喜的性质,它就包括在已经说过的美的因素之内了。这不过是把其中之一加上一个前所未有的名称的说法而已。[②]

此外,由于语言的说法无限,著名的规定诗的特征的人在某处有未加说明的细节分类,于是,"韵啊,韵啊,"就使冒充知诗的人眯缝着眼跳起舞来了。这里,我们不知道〔是什么〕原因。成千上万的其他的大人物宣说过,而且还在宣说,〔许多〕修饰方式。从未听说他们有这样的情形。因此,韵不过是一个空洞字眼而已。不可能发现它有任何经得起反驳的真理。[③]

同样,还有人作了下面这首诗:[④]

若一首诗中没有任何带有修饰的,使人愉悦的内容;又不是由完美的词句组成;还缺乏美妙的说法;愚人却高兴地称赞说,这诗里有韵;但当智者问他韵的特性时,他说什么?——

---

① 这段是一层进一层否认"韵"的又一论点,但只提出辩论中反对的一方的说法。据新护的解释:首先是主张有"韵"的人说,就算是诗的美在其形式之中,但"韵"不是以词和义为特征的,不是美的因素(按;大概指它是美的本身),也不是附属于诗"德"和"修饰"的。于是对方反驳说,这样,诗就与音乐舞蹈都一样,脱离了诗的语言特点了。诗虽是使知诗者愉悦的,却又必由词和义构成。但是,持"韵"说者又进一步说,承认有"韵"的才算知诗者。于是对方再反驳说,这并未得到所有的学者的公认。

② 这是第三个否认"韵"的论点。如果持"韵"说者承认"韵"是美的因素,则不过是把前人分析的美的因素加以别名而已。"可喜的性质"即指美。

③ 这是根本否定有所谓"韵"的总结。指出主张"韵"的只是乱说一通空话,并无道理,也没有新义。新护在注中总结说:若"韵"作为美的因素,则不能出乎诗"德"及"修饰"之外;若出乎其外,则又不能是美的因素;而作为美的因素,也没有值得重视的意义;因此不过是空话。

④ 新护注说:下面引的诗是著者的同时代人摩诺罗他所作。

"我们不知道。"①

"又有一些人说它是次要的,"〔即,〕另一些人说,名为韵的诗的灵魂是次要的析义。②

虽然规定诗的特征的人并没有提到韵这个词而宣布为次要析义或〔德与修饰的〕其他一类,但是指出了诗中有非主要的析义存在,〔这就〕稍微接触到了韵的说法,可是并没有加以说明。——由于这样的考虑就说:"又有一些人说它是次要的。"③

还有一些人怯于指明〔韵〕的特征,便说,韵的真义不在语言范围之内,只能由知诗者心中意会。④

"因此",既有了这样的一些不同意见,"为了知诗者的衷心愉悦,我们说一说它(韵)的特征。"

〔上面这句话说明著作的目的:〕韵的特性〔是〕所有真正诗人的诗的秘密,非常可喜,很久以来规定诗的特征的人的微薄的智慧从没有加以揭露,而且在《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》等等被考察的〔诗〕中处处有鲜明的应用。但愿在认识了〔这一点〕的知诗者的心

---

① 诗中第一点说意义的"修饰",第二点说词的即字面的或声音的"修饰",第三点说诗"德"等等,总起来是说:若这三样都没有,即没有形式的美,又从何而能有"韵"?"韵"没有单独的存在,没有自身的特点,所以实际是不存在的。"美妙的说法"原词是"曲语",但此处并非作为专门修词术语用,只指兼词与义的"修饰",故不译为"曲语"。

② 以上结束了否定"韵"的第一种反对意见,现在说第二种反对意见。"析义"是文法术语。"次要的析义"指字面以外的第二个意义,即引申的或转借的意义,即"内含义"。参看第486页注③。

③ 第二种反对意见是说:前人说过诗中除已经标明的一些条件之外还有非主要的'析义",所以"韵"可以包括在内;可是都没有加以说明。因此这种说法仍是否定"韵"的。

④ 这是第三种反对论调。照新护注说,这三派意见中,后者皆胜于前者。第三种说法是本书作者照他自己的解释就可以同意的,见本章末尾。

中,欢喜能得到长远稳定的地位。〔为了这个目的,下面〕说明〔韵的特性〕。[①]

这儿(既然如此),为规定将要开始解说的韵的基础,便说:

知诗者所称赞的意义被确定为诗的灵魂。相传它有两类,名为字面

〔义〕和领会(暗示)〔义〕。[②] (2)

诗的灵魂,好像美丽可爱的身体的〔灵魂〕,作为〔其中的〕精华,即为知诗者所称赞的意义,有两类:字面义与领会义。

其中,名为字面义的〔意义〕已经由其他人以显喻等等类型各种各样地分析过了。[③]

〔所谓其他人即指〕规定诗的特征的人。[④]

---

① 这一段是解说前段所引诗句本文;原文只一句,现分开译为三句。新护注说,这里的有些词针对着前面的反对者的话,如,说"所有"即非"细节",说"非常"即非"次要"等。诗本文说的"愉悦"在说明中改为"欢喜"。后一词既是一些哲学家所说的最高境界,又是著者的名字("阿难陀"即"欢喜"),用语双关。这里把一般说的印度两大史诗都列为诗,这是《韵光》的一个值得注意之处(书中后文亦同)。一般只提《罗摩衍那》,因为另一史诗内容庞杂,不完全是文学作品,更近于"往世书"一类著作。

② 这是本章中第二节诗体本文。被领会的意义,即暗示的意义。显然,所谓"韵"主要在于意义。"字面义"直译是"说出的","领会义"直译是"被了解的"。关于这一说法参看第 492 页注④。

③ 这是第三节诗体本文的前四分之三。

④ 这句是插进诗中的解说。

因此此处不加详论。① (3)

只在适当的(必要的)地方重复说说。②

可是领会义,在伟大诗人的语言(诗)中,却是〔另外一种〕不同的东西;这显然是在大家都知道的肢体(成分)以外的〔不同的东西〕,正像女人中的(身上的)美一样。(4)

可是领会义,在伟大诗人的语言中,是与字面义不同的东西。这是知诗者所熟知的,在大家都知道的修饰了的或则被了解的肢体(成分)以外的,正像女人中的美一样。正好像在女人,在美的方面〔有一个〕单独被看到的,在所有肢体以外的,某种不同的,成为知诗者(内行)眼中甘露的,另外的〔东西〕;这一意义就是这样。③

意义有字面义的力量所指出的,仅指内容的,以及修饰和〔诗〕德等等,由各种分别而不同,将在以后表明。在所有这些方面,它(领会义)都与字面义不同。例如,首先一种分别就是与字面义距离很远。这有时是在字面义〔表示〕应当做的形式下〔反而表示〕禁

---

① 这是第三节诗体本文的后四分之一。此处点明本书不是一般论修词为主的理论书,而是探讨诗的特性即所谓"韵"的专题论著。

② 这是散文部分的补充说明:本书在必要时也附带谈到形式方面问题,但只随大家说说,并无创见。

③ 这是对第四节诗体本文的解说。显然著者以为诗中之美与女子之美一样,都是与其成分或肢体不同的另一种东西。新护注说,美是超乎这些的;尽管一个女人肢体没有缺陷而且妆饰得很好,她仍然不见得有美。可见著者首先要指出,过去诗论家所说的修词手法以及新谓诗"德"等都只是形态方面的,即属于字面义的,而美则在此以外。"义"即意义,又可指事物,但诗中又明用"东西"一词,指出美是确有其物,即诗中"被领会的"亦即所暗示的意义。

止的形式。[1] 例如:

"虔诚的人啊!放心大胆,随意走吧!那只狗今天被戈达河岸树丛中住着的狮子杀死了。"[2]

有的是在字面义〔表示〕禁止的形式下〔反而表示〕应当做的形式。例如:

"婆婆在那边躺下。我在这边。你仔细观察白天。客人啊!夜盲者啊!可别躺到我床上来。"[3]

有的地方是在字面义〔表示〕应当做的形式下〔表示〕怨艾的形式。例如:

"去吧!只让我单独一人悲叹哭泣吧。可别〔因为〕没有她,你这个无礼貌的人也产生了〔悲叹哭泣〕。"[4]

---

① 从这儿起列举各种"领会义"与"字面义"不同的例证。新护在注中开始大加发挥。

② 这诗原文是俗语,不是梵语。诗意表面说狗已死不必怕了,但狮子实比狗更可怕,所以是表面鼓励而实际禁止。照新护的注和解说他的注的《疏》的议论看来,这里面似还隐含着艳情意义。

③ 这诗原文是俗语,是俗语诗集《七百咏》中的一首,但据本书校刊者在脚注中所引,词句略有不同。原书第七卷第六十七首中,"你仔细观察白天"作"所有的个人都在那边。"新护注认为"我床上"中的"我的"俗语原词应是复数,故意义是"我俩的"(梵语双数),并说这样才更隐蔽,免得婆婆生疑心。《诗光》第五章及《文镜》第一章也引此诗为例。

④ 这诗原文是俗语。这是一个女子对另有所欢的情人说的话。"礼貌"专指心里不爱而表面敷衍,是《欲经》一类书用的术语。

有的地方是在字面义〔表示〕禁止的形式下〔表示〕怨艾的形式。例如：

“我求你消消气。回来吧！〔你这个〕脸上月光能消除黑暗的〔女人〕！你还给其他赴幽会的女子造成障碍。绝望的〔女人〕啊！”①

有的地方〔它〕以与字面义不同的内容(对象)表达。例如：

“看到了爱人的受伤的嘴唇，谁会不生气呢？专爱闻有蜜蜂的莲花的女人啊！阻挡不住的女人啊！现在你就忍耐吧。”②

其他像这样一类的与字面义不同的领会义还有种种。〔这儿〕只指出其中的一点以见一斑。与字面义不同的第二类以后再详细论述。③ 至于第三类，即以味等为特征的，由字面义的力量指出，但不是只与表面见到的〔表达〕词的内容的字面义不同。因为所谓字面义〔可以分为，〕或则是由词的本身所表示的〔意义〕，或则是以表明别情等(产生味的条件等)为主的〔意义〕。就前者说，若缺了词的本身所表示的〔意义〕，味等的领会就没有着落了。但它们(味

① “回来”即“不要去”，所以算是禁止。新护注说，这诗是一个刚回家来的女子发现丈夫爱了别人便要再走时，她的丈夫(或另解作她的女友)说的话。“还”指不仅对她自己，而且也对其他女人；若是丈夫说的，便连他也在内。

② 新护注说，这是一个被情人咬伤嘴唇的女子的女友说的话，她故意装做没有看见她的丈夫，替她掩护；明对女说，实对男说。《诗光》第五章中亦引此诗。

③ 上面引例说明的是第一类，即只就内容而言的；第二类涉及“修饰”形式，较为繁多，在第二章中详论。此处下面说第三类，即与“味”有关的。

等)并不是处处都依词的本身所表示的〔意义〕。即使是那样(依词的本义),这些(味等)的领会也是由于以表明特定的别情等为主的〔意义〕。它(这一领会)仅仅是由词的本身复述,而不是由它创造。因为在另一情况下它(这一领会)就不见了。仅仅有艳情等词而没有表明别情等的诗中,就一点也不能领会其有味。因为味等的领会只是由于词的本身以外的特定的别情等;若只由词的本身,则没有〔味等的〕领会。因此,味等只由于与本文不同的〔词和义而得到〕所说内容的力量所加的性质;决不是所说内容〔本身〕。这样,第三类也是与字面义不同的,〔由此可以〕确定了。至于似乎与字面义一起〔得到〕的领会,将在以后论述。[①]

诗的灵魂就是这种意义,正如古时那位最初的诗人的由一对水鸟的分离而引起的悲伤〔化〕成了一首〔颂体〕诗。[②] (5)

由种种所说(义,字面义)和能说(词)的广泛组合而〔显出〕美的诗中,正是这种意义成为其精华。"正如""最初的诗人",即蚁垤仙人,〔见到〕一只水鸟因同伴被杀的死别而悲啼〔时〕产生悲伤,〔这种悲伤〕化成了一首颂体诗。悲正是悲悯〔味〕的常情。[③] 领会

① 这一大段主要为论证诗的产生"味"(情调)也不是由于"字面义",而是需要有暗示的"领会义"。这也要在第二章中分析。"味"等与"别情"等是由《舞论》建立而为诗论家所公认的(尽管分类及解说有所不同)。"艳情"是"味"之一种。

② "最初的诗人"即第一位诗人,指史诗《罗摩衍那》的作者蚁垤仙人。他看到一个猎人打死相亲相爱的一对水鸟中的一个,便脱口而出吟了一首诗("输卢迦","颂"体),以后他就用这首诗的格律创作了那部史诗。这史诗被认为有文学性质的诗的第一部——"最初的诗",成为以后的诗的典范。

③ "悲悯"是"味"的一种。"常情"即这一"味"的固定的必需的感情状况。这是说明,蚁垤仙人的诗中有了"悲",因而产生"悲悯"的"味",而这些都是由诗中词的"领会义"而来。

义在说明其他类时已包括在内，即以味或情为主〔的领会义〕，因为〔它是〕主要的。[①]

伟大的诗人们的语言（女神）滴洒着（流出）美味的，〔上述〕那种意义和内容，显现出与世间不同的，闪闪耀目的，特殊才能（光辉）。[②] (6)

伟大的诗人们的语言，滴洒着那种内容即真义，显现出与世间不同的闪闪耀目的特殊才能。[③] 由于这个（特殊才能），在有着形形色色诗人的世世代代的这世间，〔只有〕迦梨陀娑等两三个或五六个〔诗人〕被认为伟大的诗人。

这也就是另一种领会义的真实存在的证明。[④]

它（领会义，韵）不能为仅仅具有词和义的学问〔一方面〕知识的〔人〕所知晓，而只能为懂得诗的意义的真义的〔人〕所知晓。[⑤] (7)

因为这种意义仅仅能为懂得诗的意义的真义的人所了解。如果这一意义只有字面义的形式，那么，只由于对所说（义）和能说

① 这是说，说到"味"等即表示了以"味"等为主的"领会义"。"其他类"指与"内容"及"修饰"有关的。凡有主从关系的，说到其一即知其二。"领会义"既是诗的灵魂，提到其他，它就包括在内。

② "与世间不同"指精神方面。"语言"一词兼有文艺女神义。"才能"的词源意义是"光辉"，故以"闪耀"形容。

③ 这是注中把诗句照散文词序重说一遍，用同义词改换几个词，作为解释；因此译文中不见区别。这也是注释文体，不仿此。

④ 上面第四节诗说，"领会义是另外一种"，这里注中照应一下作为结束。

⑤ "学问"原为"教导"，指一门学问的传统规定，即课本中的知识。

(词)的形式的认识就可以理解它了。所以，这种意义不在仅仅用功于所说(义)和能说(词)的特征而对诗的真实意义掉头不顾的〔人的理解〕范围之内，正好像音调和变调等〔音乐〕特征〔不在〕知道音乐特征而不〔深通〕歌唱的〔人的理解范围之内〕一样。①

〔以上〕这样说明了与字面义不同的暗示义的真实存在，〔下面〕说明它〔在诗中的〕主要地位：

> 这一意义以及适合并有力量显示它的某一词，这两者，词和义，是努力〔认识〕伟大诗人的标志。(8)

暗示的意义以及适合并有力量显示它的某一词，〔这就是说，〕并非仅仅是词。只有这两者，〔即这样的〕词和义，才是伟大诗人的标志。伟大的诗人之成为伟大诗人只是由于善于运用所暗示(义，暗示义)及能暗示(词)，而不是由于仅仅编造所说(义)和能说(词)。②

现在，虽然所暗示(义)与能暗示(词)居于主要地位，但所说(义)和能说(词)仍然是诗人首先要采取的；这一说法也是正确的，所以〔著者〕说：

> 正如求光明的人在灯光上面努力〔想办法〕，因为它(灯光)是〔光明的〕工具；同样，重视它(暗示)的〔人〕也努力于所说的(字面的)意义。(9)

---

① “音调”指音乐中的七调，“变调”有二十二种。参看第461页注①。

② 这节说伟大诗人能胜过一般诗人在于他们善于运用暗示，而不是只靠词的表面意义及形式。

正如一个人要求光明，就在灯光上面努力〔设法〕，因为它是工具。因为灯光以外〔夜间室内〕不会出现光明。同样，重视所暗示的意义的人也在所说的（字面的）意义上面努力。由此表明了诗人〔作为〕解说者在所暗示的意义方面的活动。①

为表明所解说的（所说的，字面的）那种〔在暗示义方面的活动〕，便说：②

正如句子的意义要通过句义（词义）才被了解，同样，这个内容（暗示义的了解〔也是要〕先〔通过〕字面义〔的了解〕。(10)

正如句子的意义的理解要通过句义（词义），同样，所暗示的意义的了解也是要先有字面义的了解。③

现在，虽然它（暗示义）的了解以字面义的了解为先〔决条件〕，〔但是〕暗示义的主要地位并不〔因此〕丧失；所以说：

正如句义（词义）凭自己的力量说明句子的意义，在〔它的〕活动完成时并不分别显现；④ (11)

正如句义（词义）虽凭自己的力量表明了句子的意义，但在〔它

① 这一节说明"暗示义"仍得通过"字面义"，而不是在语言范围之外。《疏》云："解说者"即说话者。

② 此句中译者加的说明是依据《疏》的解释。

③ 所谓"句义"即一个词的意义，但"句义"也常指一事物，在哲学上又成为概念或范畴。这里所说"句义"实指词义，而"句子和意义"才是指联结若干词的句子的整个意义。"句义"是玄奘直译的术语，今袭用。

④ 这节诗应连下一节诗读。中间插入的散文是解说。

的〕活动完成时并不因分开而显现〔为二〕。①

同样,那个意义(暗示义)在离开字面义而见到真实义的聪明人的智慧中,立刻就会显现。(12)②

这样说明了与字面义不同的所暗示的意义,再回到本题说:③

若其中的意义或词两者将自己作为次要而显示出那个意义(暗示义),这一种特殊的诗就被智者称为韵。(13)④

若其中(诗中)某一所说(字面的)意义或某一能说的词〔两者〕显示出那种意义(暗示义),这一类的诗〔就称为〕韵。由此说明了,韵的范围是从〔作为〕所说(义)与能说(词)的美的因素的显喻等以及谐声等分别显现出来的。至于说,"脱离了公认的范围,伤害了诗的本性,〔这种〕方式的韵不存在",那是不对的。⑤ 因为它(韵)对于仅仅规定〔诗的表面〕特征的人不是公认的(众所周知的),可

① 这段意思是,一个词义并不因为它要表明整个句子的意义而分为两个。"活动"即指它的表明整个句子意义的作用。"句义"自己的独立存在并不因为它传达别的意义而受影响。一些词联缀起来表达一个句子的意义;全句的意义由各词的意义集合而生,却又有区别,并不是简单的积累;所以各词在句中除表达自己的"句义"外,还表达了显现整个句子意义的部分作用,但词并不因此而变为两半。这是弥曼差派哲学家的一个论点。此处引以证词义的两重性。参看第492页注④。关于部分与全体的关系问题,佛教哲学中也有讨论,因为这与"有我"、"无我"有关。参看第477页注④,495页注①。

② 这是说明一词两义互不相妨。"仁者见仁,智者见智"。

③ "本题"指开头提出的"韵"。

④ 到此,诗体本文已得结论:散文解说和新护的注就此大加发挥。

⑤ 所引反对者的话见第一节诗下面散文解说的第三段,用词微异。

是仔细考察一下〔特征〕所显示的〔内容，就知道〕只有它才是使知诗者内心愉悦的诗的真义。① 与引不同的就是彩诗，以后再加说明。② 至于说，"既没有超出'可喜'的性质，它就包括在已经说过的修饰等方式的范围之内"，那也是不正确的。③ 只依靠所说(义)与能说(词)的范围中怎么能包括那依靠所暗示(义)与能暗示(词)而定的韵呢？所说(义)与能说(词)的美的因素只是它的部分，而它则正是整体的形式，因为〔它具有〕正要被表明的性质。④

这儿有一首附加的诗：

"由于与所暗示(义)及能暗示(词)相联系的结合，韵如何能包括在所说(义)及能说(词)的美的因素之内呢？"

可是，若其中(诗中)被领会的意义没有明显地被领会(了解)，它应就不属于韵的范围；若其中有了领会(了解)，例如在暗说、反说、未说因殊说、转说、藏真、灯喻、错杂的修饰等等中，那儿就该包

---

① "特征"即显露在外的，而"所显"即其所显示的内容；此处利用这两个词同源以及"字面义"与"内含义"的关系作说明。

② 照这一派的说法，诗有三种：一是以"韵"为主的，一是以"韵"为次要的，一是无"韵"的，《韵光》称之为"彩诗"，指其只有文词之美。《诗光》把这三种列为上中下三品。本书第三章论这种"彩诗"，故说"以后"。

③ 所引反对者的话见第一节诗下面散文解说的第四段，用词微异。

④ 此处又利用"部分"(支)与"有部分的"(体)二词说明。各种美的因素都是整个美的附属部分，而内容所暗示的美则是整体，因为各具体因素都是表明它的，而它则是被表明的，所以它不能包括在表明它的那些"部分"手段之内。整体由部分集成，却又与各部分有别。参看第 471 页注③、495 页注①。

括韵在内了。[1] 为了驳倒〔上面〕这一类的〔论调〕，所以说，"将自己作为次要"，或则是意义把本身当作次要，或则是词把所说的当作次要，而在其中显现出另一种意义，那才是韵。它怎么能够包括在〔上述〕那些〔修饰〕之内呢？韵〔必须〕是以暗示义为主的。它不能存在于暗说等等之中。暗说例如：

> "当月亮以浓厚的颜色刚一捉住星光闪烁的夜的初临，她(夜)就由于颜色让东方的黑暗衣衫完全脱落，再也看不见了。(黄昏时，皎月乍升，星光闪烁，暮色苍茫，夜的黑衫完全降下，一切都隐入暗中。)"[2]

在这类〔诗〕中，字面义是主要的，一望而知，〔但是后面还〕紧随着〔非主要的〕暗示义，因"黑夜"和"月亮"上面加了男女的行为，〔显出了〕句子的意思。在反说中，虽然加上了某一暗示义，仍然只有字面义的美；句子的意义主要是由于反说的力量而被了解。因为，在那儿，为想说出某一特殊〔内容〕而在字面上〔加上〕禁止的形式使成为反说(加上去)，这正是以加上某一特殊暗示义为主的诗

① 所列举的都是带暗示性的修词格式。下文即逐一辨明其非"韵"。"暗说"是以一语双关两层意思。"反说"是把不便说出的意思用否定(禁止)的形式表示出来。"殊说"是有一般原因而无其结果(另有真实原因)；"未说因"是其中一类。"转说"是把意思用另一种方式表达出来。"藏真"是故意否定所比喻的事物反而肯定比喻。"灯喻"是把比喻和所比喻的以一个共同点连在一起。"错杂"是同时用了两种以上的修词手法。下文还有"以宾说主"，这是描述非主要的现象以显出主要的意图。

② 这是利用双关语作的暗语。为表现原诗情况，照字面直译，故晦涩难解；诗后括弧中是诗的表面意义的意译；诗的暗含的另一意义是描写赴幽会的女子。就另一意义说，则"颜色"是爱情，"星光"是眼睛，"捉住"是抱，吻，"初临"是嘴，"黑暗"是黑色，"东方"是前面或面前，"看不见"又是不知不觉。"夜"是阴性，即女子；"月"是阳性，即男子。词义换了以后，诗的意义显明，不需再译。

的形体。字面义和暗示义中，〔作者〕所愿说的主要〔东西是什么，要看〕美的〔更〕高的地位安排〔在哪一方面〕。[1] 例如：

“〔尽管〕黄昏有红色，白天在前面，然而〔两者仍〕不相会，唉！命运的安排啊！”[2]

这儿，虽有暗示义的了解，但字面义的美有〔更〕高〔的地位〕，所以它是〔作者〕所愿说的主要的〔东西〕。

正如在灯喻、藏真等等〔修词手法〕中，虽凭暗示义可以了解比喻（显喻），但不是〔作者〕所愿说的主要的〔东西〕，故不以它（显喻）为名；这儿（反说）也是如此。至于未说原因的殊说，则例如：

“尽管被同伴们呼唤，答应了‘是’，解除了睡意，想到要走，但是〔这〕旅客仍未放松瑟缩（迟疑）。”[3]

这类〔诗〕中，由于情况的力量仅可了解〔它的〕暗示义。但不因此了解而具有任何美的表现，〔因此它〕不占主要地位。〔至于〕转说，如果〔其中〕暗示为主，那么应当说它是包括在韵之内；而不能说韵是包括在它里面。因为它（韵）的范围较大而且是包括部分

① “反说”一词的词义是“加上去”，故作这样的解释。用意与前例相同，仍说明这类修词手法中“暗示义”不占主要地位，所以不是“韵”。这类解说中利用了词源和构词的特点。“所愿说”即诗人的用意。这词的另一形式被用于区别“韵”的两类的术语中，译为“旨在”，见下文。这里未当作术语，只译为“愿说”，“想说”。下同。

② 这诗仍是利用双关语说男女难以见面。“黄昏”是阴性，指女；“白天”是阳性，指男。“红色”又是爱情，“在前面”又是在面前，“相会”又是幽会。《诗光》第九章中亦引此诗。

③ 这诗是只说结果未说原因之例。新护的注中引前人之说，认为原因是怕冷；但又说，也可解为梦中见情人比去见面更快，所以不愿起来。

的〔整体〕,是要被表明的〔内容〕。可是在类似婆摩诃所引的转说〔的诗例〕中,暗示义都不是主要的。那里面字面义没有成为附属的,因为〔暗示义〕不是〔作者〕所想说的〔美的主要方面〕。[①] 至于藏真、灯喻之中,字面义是主,暗示义是从,〔这〕是大家都知道的。〔至于〕在错杂中,当〔一种〕修饰对另一种修饰的影子(含意)有利时,由于没有想说出(用意不是)暗示义为主,便不属于韵的范围;而两种修饰都出现时,则字面义和暗示义都是主要的。再者,由于字面义成为次要的,暗示义寓于其中,这时它(错杂)才属于韵的范围,而决不能说它就是韵。照〔上面说的关于〕转说的道理〔即可推知〕。还有,在错杂中,有时错杂的说法就把韵的出现取消了。[②] 至于在以宾说主〔的修词手法〕中,若是由于共相与殊相的性质(关系)或因与果(有因)的性质(关系),所说出的宾(非主题)与所了解(意会)的主(主题)相联系,那么,所说出的与所了解(意会)的(未说的)同样都是主要的。若是所说出的共相的宾与所了解(意会)的有关主题的殊相相联系,那么,尽管有了所了解(意会)的殊相,由于它与共相的不可分割的关系,共相仍是主要的。若是殊相寓于共相之中,那么,在共相为主中,由于一切殊相皆在共相之中,殊相乃是主要的。在因与果一方面可以照此道理〔推知〕。若是在仅由于同相的力量的以宾说主中,非本题与本题相联系,那么,所说出的宾(非主题)的同相,由于〔是〕主要的,便属于不是想说出的

① 婆摩诃是大约7世纪的文学理论家。注云:此处所指的他引的例子见《诗庄严论》第三章,是黑天说的话:"在家中,在路上,我们都不吃饭,因为有学问的婆罗门都不吃。"这里以转义暗含不吃敌人下毒的食物之类。

② "错杂"是两种以上修词法交错,又分几类,故反复分析如此。

(非皆在所说义)韵的〔范围〕以内了。其他修饰也依此类推。[①] 此处有这〔样一首〕提要〔的诗〕:

> “若其中暗示义不过追随着字面义,而不居主要地位,那儿就是暗说等等明显的字面义的修饰。
>
> 若其中暗示义只是表面显露,又追随着字面的意义,或则不见它占主要地位,那就没有韵。
>
> 若其中词和义只以它为主,暗示义居于可喜的地位,那才是应当承认的韵的范围,而不算错杂。”

因此,韵不包括在其他之内。从另一方面说,〔它也〕不包括〔在其他之内〕。因为韵〔作为一种〕特殊的诗是〔一个〕整体(包括各部分的整体)。各部分单独都不能成为整体,〔这是〕大家都知道的。不单独存在正是它(部分)的〔作为〕它(整体)的〔一个〕部分的性质。〔它〕并没有真实意义(整体的性质)。即使那儿有真实意义(整体的性质),由于韵的范围广大,也不〔能具有〕包括〔韵〕在内的性质。“智者称为”[②] 说明这一说法是学者的创见,不是无来由的流行〔说法〕。最先的学者就是文法家,因为文法是一切学问的根源。他们把韵(音)〔这一词〕用在听到的〔字母〕音中。同样,遵从他们意见的其他学者,指出诗的真实意义〔时〕,说,所说(义)、能说(词)混合的词的灵魂,〔就是〕“诗”一词的含义,由于与能暗示(词)的性质相同,称之为韵。〔若认为,〕这样的韵的〔下两章中〕将说的

---

① 以上这一大段议论主要是说明所谓“韵”不能包括在有暗示性的修词手法之内。在当时,这些修词手法是文人所熟悉的,分析方法是哲学中常用的,论证方式是依照逻辑格式的,但现在看来,这种专门的讨论不免隐晦而且繁琐。故不多加解说,只求能见其主要用意。下仿此。

② 以上论证已完,又引第十三节诗中的话,继续解说,并驳斥反对者。

一些分类及其各类的集合对〔这一〕大题目所作的解说，与仅仅说明冷僻的特殊修饰相等，〔而说这就是〕受他们影响的人的匆忙的结论；〔这是〕不正确的。更不必说去揭露他们的为嫉妒所污的心灵了。[①] 〔确实〕有韵。它一般说来分为两类：〔一是〕非旨在所说义，〔一是〕旨在重它所说义。[②]

第一类的例子：

“三种人能获得遍产金花的大地：英雄，学者，和会侍候的人。”[③]

第二类的例子：

“他在哪座山上，用多长时间，修炼了什么名目的苦行，女郎啊！使〔这〕小鹦鹉能啄到你的〔像〕嘴唇〔那样〕红的频婆果啊！”[④]

---

① 这些话是回答前面引的对方骂的话(见第一节诗下说明中)。

② 这两个术语名称本身就指出其特点，所以照字直译。“旨”原词是“想说的”。“非旨在所说义”，是说诗中用了词的“内含义”，由此得出暗示，所以这也就是“以内含义为主的暗示(或韵)”。“旨在重它所说义”中所谓“重它”的“它”即暗示。这是说诗中用了词的表示“字面义”的方面，但所着重的却是以此暗示，所以这也就是“以字面义为主的暗示(或韵)”。这一分析为后来的论者所继承，《诗光》第四章与《文镜》第四章中的分类都依此。这两类下面还有许多细致分类。

③ 此诗见大史诗《摩诃婆罗多》第五篇第三十五章，又见《五卷书》第一篇。诗中的“金花”不照本义解，所以是用的“内含义”而由此暗示可得富贵，因而属于第一类的“韵”。

④ 这首诗并未注重“内含义”而就是用字面的本义，但着重的是“几世修来的福气”，因而属于第二类。诗明指鹦鹉暗指人。

至于说韵就是次要意义〔这一点，现在〕加以说明：

这韵和次要意义不具有同一性，因为体性有别。[1]

“这韵”即上述情况的〔韵〕，与次要意义不具有同一性，因为体性有区别。其中以所说(义)与能说(词)着重表明与字面义不同的意义，以暗示义为主，〔这才是〕韵；而次要意义只是附属的。

〔为了使人〕不要把这〔韵〕当做次要意义，〔下面接着比较〕说韵的特征：

由于〔次要意义的范围〕超出和不及，这韵不由它(次要意义)显出〔与它相同的特征〕。[2] (14)

韵也不由次要意义显出〔特征〕。怎么样？由于“超出”和“不及”。这儿，“超出”〔指的是〕在没有韵的地方仍会有次要意义。因为没有由暗示义造成的很大的美好之处，那儿也可以见到一些附属的词义而获得明显成功的诗人。例如：

“〔床的〕两边因为接触到丰满的乳房和臀部而枯萎，〔床的〕中间因为碰不到纤细的腰肢而依然青绿，这荷叶床铺由于懒洋洋的嫩臂的挥动挣扎而散乱，〔它〕说出了那苗条身材的

---

① 这是第十四节诗的前半。前面第一节所说“韵是次要的”一点，论据是：词的意义有三种，字面义，内含义，暗示义。内含义说为次要意义，这就是韵，因此韵是次要的。参看第486页注③。

② 这是第十四诗的后半。“内含义”原词是 lakṣaṇā 和 lakṣaṇa(特征)，lakṣyate(显出，被看出)出于同一词根，所以这儿句话这样利用词源解说。“超出”和“不及”是哲学上逻辑推理用语，指范围的不一致，不周延。

〔女郎的〕焦灼。”①

又如：

“情郎被抱一百次，被吻一千次，略事休息又被寻欢作乐；〔一点〕不〔觉到〕重复。”②

又如：

“〔或〕嗔怒，〔或〕平静，〔或〕泪流满面，〔或〕喜笑颜开，荡妇们不论怎样〔被情郎〕捉弄，都迷惑〔他的〕心。”③

又如：

“情郎用嫩枝在〔最小的〕妻子的乳边轻轻敲打，〔这〕在〔其他〕妻子的心上却成为难以忍受的(沉重的)〔打击〕。”④

又如：

“为他人忍受痛苦而破碎，它的变化却被公认为甜蜜，如果它(甘蔗)被种错了土地而不能生长茂盛，那难道是甘蔗的

---

① 这诗是7世纪戒日王喜增的戏剧《璎珞传》中第二幕第十二诗。《诗光》第八章也引此诗作为“显豁”的诗“德”的例子。这是国王见到女主角睡过的荷叶床铺推测她患相思病的情景时说出的话。参看第491页注④。

② 这诗原文是俗语。

③ 这诗原文是俗语。

④ 这诗原文是俗语。古印度的多妻制中往往不分妻妾。

过失而不是品质坏的沙漠的〔过失〕吗?”①

这儿(诗中),在甘蔗方面〔用的〕“忍受”一词〔是用其内含义,即由人的方面引申借用的非字面的直接意义。〕像这样的〔情况〕决不能属于韵的范围。

因为,

词表示出除了用说(韵)便不能〔表达〕的美,有着暗示,便属于韵说的范围。② (15)

这儿,在上述的例中,没有词是除了用说(韵)便不能〔表达〕的美的表现因素。③ 而且,

“美”等流行的词应用在与本身〔意义〕范围不同的地方,

---

① 这诗是以甘蔗比喻善人。

② 这里用“说”、“韵说”表示以暗示所谓“韵”为主的词,以与词的其他几种意义和作用相区别。

③ 上述例中所用的带有暗示性的词都是引申来用的,即借用的,即用所谓“内含义”。如前引几首诗中,第一例的“说出”用在荷叶床上;第二例的不“重复”(本义是“重复说”)实际指的事确是重复;第三例的“捉弄”(词义是“捉住”,“接受”)与“迷惑”(词义是“夺走”),第四例的“轻”与“难以忍受”(沉重),意义似乎矛盾;第五例的“忍受”用在甘蔗方面而不说是人。

并不能成为〔表达〕韵的字。[①] (16)

〔因为〕在这些〔词〕中〔只要做〕附属的词〔义的〕分析〔就可以明白〕。在这类情况中,有时出现韵,那是由于另外的方式,不是由于这样的词(“美”等)〔的方式〕。[②]

而且,

放弃主要的析义,以次要的析义显出意义,以此为目标而得的结果,那词并不跛行。[③] (17)

因为这儿,要显出很美的特殊意义的特征,如果〔用了〕词的非主要〔意义〕,那么就会有毛病了。然而并不如此。因此,

次要的析义被规定为由于依靠能说(词),那么,〔它〕怎么

① 这就是指上面所举的例中用词的引申、借用等等“内含义”。有些词在上下文中,照字面上的本来意义说不通,但稍一引申就可以了解。作者认为这不是“韵”。“字”是文法上用以指词的术语,此处用来以防与“词”(其中包括几种意义)混淆,正如上一节诗中用的“说”其实也只是指表达“韵”的词。“美”等是举例。此处的“美”是 Lāvaṇya,本出于 Lavaṇa(盐),意义是“咸味”,而经常应用的意义又指“美”。例如用这词不指海而指人,即用在与本义范围不同的对象上,照“咸味”说就不通,就要了解为“美”。为解说“等”,新护注中还举了 anuloma(“随毛发”,顺)和 Pratikūla(“对岸”,逆)为例。“流行”也是文法术语,指通行意义,与根据词源的意义相区别。“美”、“顺”、“逆”是这三词的“流行义”,“咸味”、“随毛发”、“对岸”是三词照构词分析的原义。

② 这说明了作者的用意是要把“韵”和“内含义”区别开来,“韵”只算在“暗示义”一方面。“另外的方式”指“暗示”。

③ “析义”指词的分解为三种意义:照字面的(主要的)意义,照内含的(借用,引申等,非主要的,次要的)意义,所暗示的意义。文法家用的典型例子是“恒河上茅舍”。“字面义”是“河上”,“内含义”是“河岸上”,“暗示义”是“宁静、圣洁”(因为是神圣河流旁修道仙人的住处)。“不跛行”指并不因此难懂。参看第 483 页注①。

〔能成为〕以能暗示(词)为唯一根源的韵的特征呢?[①] (18)

因此,韵是另一回事,而次要的析义又是另一回事。这种〔把次要意义当做韵的〕特征〔又有〕“不及”〔的错误〕。因为韵的旨在重它所说义一类以及其他许多类都不包括在次要意义之内;所以次要意义不是〔韵的〕特征。[②]

而它又会是某一类韵的附属特征。[③]

如果〔对方〕说,这次要意义可以成为将要谈到的各类〔韵〕中某一类的附属特征,而且如果〔对方又〕说,韵只是由次要的析义显示出来(以此为特征);那么,由于〔关于〕词(字面)的分析研究,与它不同的全部修饰都可以显示出来(以此为特征)了,给每一种修

---

① 词义分为三(字面、内含、暗示);词也分为二(能说与能暗示);“内含义”仍不出作为“能说”的词的范围(若独立则是“能含”,词就一分为三),因此与“韵”的依据不同,所以说它就是“韵”就犯了范围太大的“超出”的逻辑错误。以上说明了第十四节诗的第一点,以下散文说明中并由此解说了那一节诗中的第二点,即那种说法所犯的“不及”的逻辑错误。

② 第十四节诗前面散文说明中把“韵”分为两类,并举两诗为例。前一类如“遍产金花的大地”可以算是有“次要意义”,但后一类如“小鹦鹉啄频婆果”就不能包括在内了。所以“次要意义”不能算做“韵”,两者的范围不同。

③ 这是第十九节诗的前半。所谓“附属特征”,就是说,有些(并非一切)“韵”包括了“次要的析义”,“次要意义”。

饰指出特征都是毫无意义的了;〔这样说就〕陷入〔同样的〕错误。①而且,

> 其他人已经定下了它(韵)的特征,我们〔所做的〕不过是〔这一〕方面(派别、主张)的完满论证而已。② (19)

以前他人已经定下了韵的特征,我们就只做〔这一〕方面(派别、主张)的完满论证,因为"韵存在"就是我们的主张。这是在以前就论证过了的,〔因此我们〕成为不用费力就得到所愿望的东西(目的)〔的人〕。至于那些认为韵的灵魂只是知诗者心中能感到而不可说出的,他们也是一些未经考察就发议论的人。照上面所说的以及〔下文〕将要说的道理,韵的一般的与〔其中各类〕特殊的特征都已经说明了,〔它〕若〔还是〕不可说出的,则一切事物都会陷入那样〔不可说出的情况〕了。但是他们若是用这样夸张的说法来说

① 这个反驳是用类推方法。修词手法都依据词的"字面义";在这方面,文法家以及弥曼差派哲学家还有逻辑学家对于词已经作了详尽的研究,但修词学家(文学理论家)还要不惮烦地一一说明其特征,可见不能把附属的条件作为特征。"次要意义"或"内含义"对于"韵"也是如此。这里又是因为"内含义"及表示"内含义"的词与"特征"出于同一词根的变化,所以纠缠不清,从汉语译文看不出很多道理(参看第483页注②)。以上反驳了把"韵"算做"次要"因而实际否认了"韵"的说法。因为所谓"次要"联系到词的"次要意义"即"内含义",而这又与"特征"相混,同时这种分析又以文法哲学的理论为依据,依印度逻辑的格式论证,与梵语的特点有关,所以讨论的依据及方式都像是很玄妙;其实这在当时印度学者中却是一种"显学",是他们的共同语言和辩论习惯。由此可见,"韵"的文学理论与当时的语言学、逻辑学和哲学思潮有密切关系。后来新护大加发挥,更把自己的哲学思想装了进去。不过就其本源说,这一理论的论证依据乃是对于词义的分析,也是从把诗当做"词和义"的特种组合的理论而来的,并非深邃莫测,凭空出现。

② 这节诗结束了第一章。最后的话照应第一节诗,表示作者想全面论证"韵",使之成为定论。首先是把反对者驳倒,然后从第二章起进入正面分析。

明韵的超出〔分别开来的〕各类诗的特征，〔那么，〕他们也说得很对。[①]

《韵光》第一章终。

① 本章一开始所说的反对派的意见共有三种：一认为“不存在”，二认为“次要”，即属于“次要意义”，三认为“不可说”。但反驳的话只驳了前两种，没有提到第三种，所以散文说明加以补充。既然已经说了“韵”的特征与大别为二类，下文还要一一分析，那么所谓“不可说”即“不能说出或说明”，当然不驳自倒了。然而“韵”究竟是暗示的，带有神秘性质，所以最后又说，如果由于“韵”超乎各类诗（“韵”为主的，“韵”为次的，无“韵”的），其本质只能意会而难以言传，那么，这并不是否认“韵”而正是说到了这一主张的最后必然归宿，这种“不可说”的说法就同主张“韵”的意见没有矛盾了。这样，在理论上由诗通向神秘主义的大门也就打开了。

诗　光

曼摩吒

第一章

在开始从事著作时，著者为了消除障碍，默念有关的保护神：①

愿诗人的语言（文艺女神）胜利！她的创造不受主宰力量的规律限制，只由欢乐构成，不依靠其他，具有九种美味。②

(1)

大梵天的创造是这样的：形态的主宰力量所制约，以乐、苦、痴为本性，依靠极微等主要（物质的）原因及业等辅助原因，具有六种

① 诗句是本文，散文是说明，一般认为两者都是著者所作，也有些注者以为诗句出于《舞论》作者婆罗多牟尼。这是一种著作体裁，与《韵光》、《文镜》是一类。实际上散文部分是重要的内容，诗句不过是便于记忆的内容提要。“默念”含有赞颂之意。

② 此处用的“语言”一词又是文艺女神的称号。“主宰力量”或“限制”，指控制世界的力量，一般指命运。“味”有八或九种，见《舞论》。

味，而且这些(味)并不都是称心的。诗人的语言的创造与此不同。因此，它胜利(超过大梵天的创造)。由“胜利”一词的意义可以推出“敬礼”，即，“我向她行礼”。[1]

此中(本书中)所说(内容，诗)是有目的(作用)的，所以说：

诗是为了成名，发财，得实际行动的知识，除灾祸，立即获得最高福乐，以及像情人那样发教训。[2] (2)

“成名”是像迦梨陀娑等人那样[3]；“发财”是像陀婆迦等人从喜增王等人〔得到财富〕那样[4]；〔知识是〕适合于帝王等人的行为的知识；祛除灾患是像摩由罗等人对于太阳神等等那样[5]；〔立刻得到的最高福乐是〕所有目的中首要的一项，是紧接着尝味而兴起

① “大梵天”是创造之神。这里的说法属于卫世师迦派(胜论)哲学，但也为其他一些派别所承认而加以发展。“痴”一般指不认识本派哲学或宗教所主张的“真理”，即指对于世界的“错误认识”(大都指朴素的唯物主义)。“极微”是世界物质的最小元素，构成整个物质世界的基本点。“业”指动物、行为等。物质基础是主要因素而形体活动是辅助因素，由此构成活动变化的世界，这是卫世师迦派哲学中带有唯物主义倾向的成分。“六味”指甜、酸、苦、辣、咸、涩，而“九味”却是艳情、悲悯等等，“味”字虽同，意义迥异。

② 这儿列举诗(文学)的六项目的是常为人称引的。印度古人并不讳言作诗的实际目的。7世纪的婆摩呵说，作诗的目的是精通法、利、欲、解脱以及技艺，获得名誉与欢乐。但是9世纪的《韵光》提出以求得“欢乐”为目的，经10世纪的新护解说“欢乐”为欣赏者心中的美感以后，出现了所谓新派。《诗光》出于11世纪，它陈述诗的目的时受其影响，但仍综合前人所说而不囿于新派。

③ 迦梨陀娑是著名的诗人和戏剧家，《沙恭达罗》剧的作者。

④ 喜增王即7世纪的戒日王。传说陀婆迦是剧本《璎珞传》的作者，戒日王出很多钱收买了他的这个剧本，至今这剧署名为戒日王喜增所作。不过这个传说的说法不一，陀婆迦没有什么作品流传下来。

⑤ 传说摩由罗患病，作诗百首歌颂太阳神，因而病愈。这诗今尚传，名为《太阳神百咏》。

的,是失去其他所知的,欢喜[①];〔像情人一样发教训是说,〕吠陀等经典像君主一样以词句为主〔而发教训〕,往世书等历史传说像朋友一样以意义为主〔而发教训〕[②];而诗则由于词和义两者都居于次要地位,由于味的成分的作用成为主要倾向,就与前二者不同,而是擅长于超乎世间的描绘的诗人的工作;它像情人一样,以有味的引导使〔对方〕面向〔自己〕而发"应当照罗摩那样行动而不应当照罗婆那那样"[③] 的教训;诗人按照情况对知〔诗〕者(读者、听众、观众)作出〔以上六项作用〕;这正是诗中一定要达到的。[④]

这样说了它(诗)的目的之后[⑤],便说它的原因:

能力,由观察研究世间、经典、诗(文学)等而得的技巧,在学习诗的专家(诗人、文艺理论家)中的操练,这就是产生它

① 这一条是继承《韵光》及新护之说。其中的"尝味"指得到作品中之"味",由此说明这是直接的感受;"所知"指一切可能的知识,由此说明这是不经理智分析的;"欢喜"是吠檀多派哲学所说的最高境界,与诗句中的"最高福乐"相应。这一说法已经对文学中的美感作了带有神秘主义的哲学解释。

② "吠陀"见第420页注④。"往世书"见第500页注①。这里都不是当作一部书名,而是作为经典类名。

③ 罗摩和罗婆那(十首王,罗刹之王)是史诗《罗摩衍那》中的两主角,分别代表善与恶。参看第472页注②、499页注②、501页注①。

④ 这一大段说明的原文是一个长句子。其中前四项讲诗的作用。第五项说,诗的主体是给人一种直接的美的感受,使人能得到像修行、入定、得道那样的"欢喜"即"最高福乐"。第六项说,诗有教育意义,但与经典及历史传说等两类著作不同。吠陀经典是发命令的,说什么就得做什么,所以是以词为主,即以词的表面意义为主;往世书等写传说等等是劝告人的,所以是以意义为主,即以词的内在隐含的意义为主,较为宛转;而诗则借"味"的力量吸引人不自觉地接受教育,所以是以词的暗示的意义为主。这样就把以"韵"为主的理论提了出来。词有三种意义:字面的意义,隐含在内需要引申的意义,暗示的言外之意,即"韵"的依据(参看第483页注①、485页注①)。《诗光》把这些分别配在三类著作中,又分别以君主、朋友、情人为比方。"超乎世间的"指精神上的活动。

⑤ 前半句南印度本中没有。

(诗)的原因。(3)

"能力"是诗的种子,是特殊的"行"。[1] 没有这个,不可作诗;作了也会成为笑柄。"世间"指不动的(植物等)、能动的(动物等)世间活动;"经典"指论述诗律、语法、词汇、技艺、四大事[2]、象、马、剑等的著作;"诗"指大诗人的〔作品〕;"等"包括了历史传说等等;由于研究这些而得的学问〔就是"技巧"〕。依照善于创作和辨识(评论)[3] 诗的人的教导,在作〔诗〕和缀〔词〕上再三重复进行〔就是"操练"〕。这三者合在一起,而不是各自分开,就成为诗的"产生"即创作和提高的原因。这是一个原因而不是几个原因。

这样说了它(诗)的原因之后,便说〔诗的〕特性:

> 这(诗)就是词和义无〔诗〕病,有〔诗〕德,而有的地方缺些修饰。[4]

〔诗〕病、〔诗〕德、修饰将〔在以后〕说。[5] 所谓"有的地方"是说:〔诗中词和义〕处处都有修饰,但是有的地方尽管没有明显的修饰,也不妨害〔它具备〕诗的性质。例如:

---

① "能力"指天生才能。"种子"指主要原因。"行"用佛教术语旧译,指前世的影响,生来就有。参看《诗镜》第三章第一七四节诗。

② "四大事"见第418页注④。

③ 此字两本不同,意义相仿。

④ 这是第四节诗的前半。诗的"病"和"德"都有具体分析。"修饰"指各种修词手法。这条定义为14世纪的《文镜》所驳。见该书第一章。

⑤ 下文第七章论诗"病",第八章论诗'德",第九章和第十章分别论词(字面)的和意义的"修饰"。

"那夺〔我〕童贞的人正是〔我的〕丈夫，那些春夜也还照旧，而且那挟着盛开的茉莉香气的、吹拂迦丹波花的、醉人的风〔也还如故〕，我也还是我，可是，〔我的〕心却向往于勒瓦河边，苇丛树底，欢爱的游戏。"①

这〔诗〕里没有任何明显的修饰。由于味居于主要地位，所以〔也〕没有〔具味〕的修饰。②

〔下面〕依次说它(诗)的分类：

它(诗)的暗示义超过字面义，就是上品的〔诗〕。智者称之为韵。③ (4)

"它"指诗而言。"智者"即文法家，〔他们〕把成为〔词的〕主要〔成分〕即常声形态的，能暗示出所暗示〔义〕的声(词的音)规定为韵。因此，遵从他们主张的其他人也把那使字面义成为次要而能

① 这诗是一个女子在结婚后对女友说的话。她回忆婚前初恋的欢乐。印地语注说，这是克什米尔的一位女诗人所作。《文镜》第一章也引这诗，反驳《诗光》的说法。"迦丹波花"等照南印度本一注解释，与《文镜》中所引不同。不过此花在雨季开放，不在春季(原文是相当于二三月的一个印历月份)。

② 如果"味"居于次要地位，则属于一种名为"具味"的修饰；现在诗中以"味"为主，所以连这一修词手法也不能算。

③ 这是把词义分为两种，一是字面意义，一是暗示意义。以"韵"为主的诗就是上品。关于词义分析见第492页注④。

够暗示出暗示义的词义对偶〔规定为韵〕。[1] 例如：

“乳边失去檀香粉，一点不剩；唇上红脂都擦净；眼圈涂的乌烟完全不见；你的娇弱身躯上汗毛竖起；说谎的女使啊！不懂得亲人痛苦的人！你是刚到池塘洗澡去，可不是到那个下流人的身边去了！”

这儿，“你到他身边寻欢去了”作为主要的〔意思〕由“下流人”

① 主张“韵”的一派的文学理论从文法家的理论来。文法家的这种理论也为前弥曼差派哲学家所接受而发展。佛教及其他派哲学也对此争论不休，因为这牵涉到他们的根本教义以及吠陀经典的地位问题。这个争论集中为“声是常”与“声是无常”的对立观点。所谓“声”实即词，亦即语言的基本单位。因为古代印度传统着重口传，所以不重文字之形而重语言之声，“声”与“词”是一个字，即 śabda。文法家的理论是：声音不能停留，连续发出的音必然依次消灭，不可能集在一起保存下来；但是一个词有几个音，词的意义不是任何一个音的，而是这几个音加起来的；那么，听到连续出现又随即连续消灭的一串声音而能得出它们的集体才能产生的词的意义，这应当如何解释？为此，他们提出了所谓 sphoṭa（绽开，突然显露）的学说。sphoṭa 暂译为“常声”，指由连续的音所启发显露的本来永远存在的那个词义的单位。显示或揭露这个“常声”的词音则称为 dhvani（“韵”），意思也是声音、音韵。例如：ghaṭa（瓶、罐）一词有 gh－a－ṭ－a 四个连续的音，分别都不能表示瓶的意义，但能够连续揭露本来存在的与这四个音都不同的表示“瓶”的“常声”，因而听的人能由这些声音的“韵”得出瓶的概念，所以这四个音就构成一个“声”即一个词，而含有瓶的意义。这词与义合成一对（“词义对偶”）也就被称为“韵”。（参看第 476 页注①，477 页注④）一些文学理论家引申这一点，把由字面意义看不出来而合起来又可以暗示另外的意义的诗也称为“韵”。这一派进而主张，诗的灵魂就是“韵”，即必须具备丰富的暗示意义。《诗光》继承《韵光》之说，把“韵”用于两个意义：一是能显示出“暗示义”的“词义对偶”，一是以“暗示义”为主的诗。新护在这一方面还有发展，甚为繁琐。《诗光》在下几章中才详论这些问题。

一词暗示出来了。①

> 暗示义不像这样，就是暗示义次要的〔诗〕，是中品的〔诗〕。②

“不像这样”即〔暗示义〕不超过字面义。例如：

> “那女郎一再望那手持新开无忧花束的村中青年，她的脸色〔变得〕非常阴暗了。”③

这儿(诗中)，“密约在无忧花亭相会的女子没有来”是暗示义，成为次要的，因为字面义比它更为动人。

> 有词彩的〔诗〕，有义彩的〔诗〕，即无暗示义的〔诗〕，是低等的〔诗〕。④ (5)

“彩”指有〔诗〕德和修饰的。“无暗示义的”指缺乏能明白体会的〔暗示〕意义。“低等的”即下品的。例如：

---

① 这诗是一个女子责备女使(在情人之间通消息的人，仿佛红娘，是一个公式化的角色)的话。诗中明说女使去沐浴而未去寻欢，实际意思恰好相反。描写女使的情况可以双关。诗中“暗示义”是主要的，所以算是上品的诗。“由下流人一词”，南印度本无。

② 这是第五节诗的前半。“暗示义次要的诗”是《韵光》给这类诗的名称。

③ 据南印度本原注之一说，这诗中女子因受家中长辈约束，订了幽期密约而不能赴会，男子失望而去，持花为证，因此女子见了便面容惨淡。

④ “彩诗”，“词彩”，“义彩”，都是《韵光》中的术语，指没有“韵”诗的。“词彩”是只有谐音等等的美，“义彩”是只有依意义的比喻一类的美；前者着重声音(词)的修饰，后者着重意义的修饰。

“svacchandocchaladacchakacchakuharacchātetarāmbucchaṭāmū
rchanmohamaharṣiharṣavihitasnānāhnikāhnāya vaḥ

bhidyād udyaludāradarduradarīdirghādaridradrumadrohod-
rekamahormimedura madā mandākinī mandatām!”

（愿恒河迅速打破你们的愚痴！它的洁净的岸边洞窟中，自由激荡的滚滚水流，消除了高兴地在里面进行日常沐浴的大仙人的痴暗；它的岸边洞中跳跃着巨大的青蛙；岸边高大而茂盛的树木倒下激起巨浪奔腾澎湃。）①

“听说那打破〔敌人〕骄傲的〔妖魔马颈〕从自己宫中随意出来了，因陀罗大帝连忙闩上了城门，使〔他的〕仙都（京城）像〔一个女人〕害怕得闭上了眼睛一样。”②

以上《诗光》第一章，章名《论〔诗的〕目的、原因、特性、特点》。

---

① 这是讲求谐声堆砌词藻的例证。诗中用了许多谐音，堆砌成很长的复合词，只求音调模仿水流，并无多少“韵”、“味”。两本微有几个音的差异，意义无别。

② 据印地语注说，这是克什米尔的一位诗人的戏剧《诛马颈记》中的诗。马颈是一个魔王，天神之王因陀罗的敌人。这诗是讲求意义的修饰（把天帝的京城比做女人）而无“韵”的例证。

文　　镜

毗首那他

第一章

在著书的开始,〔作者〕想顺利地完成所要开始的〔著作〕,便面向主宰文学的语言女神[①]〔求告〕:

愿那位有着秋月的美丽光辉的,〔主宰〕语言的女神,在我心中消除黑暗,永远照明一切事物(意义)。[②] (1)

〔因为〕这部书是属于诗的一部分并且以诗的果实为其果实,〔所以作者先〕说诗的果实[③]

---

① “文学”字面是“语言所构成的”。“语言女神”即“辩才天女”。参看第464页注①。

② “事物”与“意义”是一个词,又有“目的”之意。这诗作为本文,其实是歌诀,本章中连颂诗算在内只有三节,其余算是释文。参看第490页注①。

③ 这以下所说的“诗”都是广义,即文学。“果实”指结果、报酬、好处,亦即作用与目的。

因为，即使是智慧很少的人，只由于诗就能容易得到四大事的果实，所以〔现在要〕说明它（诗）的特性。① (2)

〔所谓〕得到四大事的果实可以从〔诗中〕鼓励当作的和禁阻不当作的教训中明白，〔例如说〕应当像罗摩等那样行动而不应当像罗婆那等那样②

〔前人〕说过：③

从事好诗能获得法、利、欲、解脱中以及〔各种〕技艺中的特殊技巧，以及声誉、欢乐。

此外，从诗可以获得法是由于歌颂大神那罗延的莲花足等。“一个词，应用得正确，理解得正确，就在天上和人间成为如意神牛。”这一类的《吠陀》文句〔已经使这一道理〕为大家所熟悉了。〔从诗可以〕获得利是〔大家〕亲眼看到的。〔从诗可以〕获得欲〔的满足〕就是通过利。〔从诗可以〕获得解脱是由于不去结合从这（诗）所产生的法的果实；也是由于〔诗能〕使人通晓有益于解脱的词句。④

---

① “四大事”见第438页注⑤，参看第418页注④。“特性”亦可译“本质”，照字面直译是“自己的形式”。

② 罗摩是史诗《罗摩衍那》中的英雄，罗婆那是他的敌人，劫掠了他的妻子，最后被消灭。参看第472页注②、492页注③、501页注①。

③ 原注云：此指《诗庄严论》作者（约7世纪）等人所说。

④ 本书作于14世纪，此时所谓“法”已经是基本上只指宗教行为，与史诗时代的不大相同了。那罗延即主宰宇宙大神毗湿奴的别名。“如意神牛”参看第437页注③。所引句子出于讲文法的书《大疏》。《吠陀》是最古的经典。这句话并不见于《吠陀》。获利一点，注云，例如古诗人为戒日王作剧得财，参看第491页注④。诗可得解脱的解说中前半的意思是：以诗颂神本可得福报（法的果），若放弃不受，即得解脱。

从《吠陀》经典获得四大事的果实,由于〔它们〕枯燥乏味,只是智慧成熟的人〔才可以〕很困难地〔办到的事〕;而从诗〔获得〕,则由于〔诗能〕产生大量的最高欢乐,连智慧很弱的人〔也可以〕很容易地〔办到〕。

那么,智慧成熟的人,既然有了《吠陀》经典,又何必致力于诗呢? 不应该这样说。〔吃〕苦药才能治好的病,〔如果〕白糖也能治好,哪一个病人不〔认为〕用白糖医治更好呢?

而且,《火神往世书》[1] 里曾说到诗的优越性:

> 世间人身难得,此中(得人身后)学问更难得,此中(学问中)诗学难得,此中(诗中)才能更难得。

还说:"戏剧是获得三大事[2] 的手段。"

《毗湿奴往世书》中也说:

> 诗的谈论和一切乐歌都是大神毗湿奴的以语言为形体的一些部分。

因此要说明诗的特性。借此也表明了〔本书的〕内容。

关于诗的特性究竟是什么,有人说过:"这(诗)就是词和义无〔诗〕病,有〔诗〕德,而有的地方缺些修饰。"[3] 这话是值得考虑一下的。因为,如果无病才能被承认是诗,那么,

① 《往世书》是记载神话传说的印度教圣典。此处及下文引了其中的两部。

② "三大事"即前面所说"四大事"而去掉"解脱"。

③ 这是11世纪曼摩吒作的《诗光》中的诗的定义,见该书第一章(第四节诗前半)。"病"和"德"都有具体内容。"修饰"指各种修词手法。"缺",原注云是少之意,即并非处处都有明显的修词手法。

我有一些敌人,这就是〔对我的〕侮辱,而且其中又不过是这个修苦行的人,他又是在这个地方(我的京城之内)剎戮罗刹全族,啊呀! 还当〔十首王〕罗婆那(我)活着的时候!

可耻啊!〔英雄〕胜天帝! 醒了的〔英雄〕瓶耳又有什么用? 因为劫掠了小小天堂而白白健壮起来的〔我的〕这些手臂又有什么用?①

这一节诗有了未考虑应描述的病,就不能算是诗了。可是它由于有韵(言外之意)仍被认为上品诗。所以〔上述诗的定义所说的〕特征有了〔逻辑上的〕病(错误),即不周延。②

如果说,这里有的部分是有病的,可不是全部。那么,有病的部分就应当不是诗,有韵的部分就应当是上等诗;这样,从两部分得出的〔结论〕就是,是诗或不是诗,〔于是成为〕什么也不是。而且,并不是说伤害听等等〔病〕伤害了诗的一部分就算是病,而是说〔伤害了〕诗的全部〔才算是病〕。所以,〔只要〕没有消去作为诗的灵魂的味,这些病并不被认为〔病〕。否则,也不必分别规定经常的

---

① 这是写史诗《罗摩衍那》故事的一部戏中的一节诗,是罗摩消灭罗刹时,罗刹之王罗婆那的话。他称霸世界,结果被一个流放的王子亦即森林中修苦行的平民所败,临死还象楚霸王一样狂妄自大。胜天帝是他的儿子,曾战胜天帝因陀罗。瓶耳是他的弟弟,有无比勇力,但常睡不醒。他俩都被罗摩兄弟所杀。罗婆那有十个头(故称十首王),二十只手臂。

② "应描述"在这节诗中是"侮辱"和"白白"(无用),但在句子中成了次要成分,所以是"未考虑",这被认为一病。"韵"是较晚之说。就此诗论,几乎字字都有言外之意,作为反衬,反问,因而加强渲染了其受侮辱;因此,不正面说反而有了"韵"。诗分上中下三品,以"韵"为主的是上品诗。见《诗光》第一章。

病与不经常的病了。正如《韵〔光〕》的作者所说[①]：

〔前人〕所指出的伤害听等病是不经常的，〔那么〕就是说，这些在以韵为灵魂的艳情中就是应当忽视的了。

而且，这样的〔无病的〕诗或则是非常罕见，或则是简直不见，因为任何病也没有的诗是绝对不存在的。[②]

如果说，可是〔这儿〕用的"无"的意义是"少"[③]。那么，既说了"诗是词和义有少病"，〔词和义〕都无病的就不算是诗了。如果说，〔病〕确实存在，〔所以说〕"少病"。这也不应该说是诗的特征。因为在说珠宝等的特征时，虫伤等是除去的。虫伤等不能够取消珠宝的珠宝之性，只不过〔增减珠宝的〕价值的高低罢了[④]。此处〔所说的〕伤害听等〔病〕对于诗也是一样。〔前人〕说过：

与虫伤的珠宝等相同，〔诗中〕尽管有了一些病态，只要明显包括了味等，仍然被认为〔具有〕诗性。

再者，"词和义有〔诗〕德"〔这个〕形容语也不恰当[⑤]。因为德是和味具有同一性质的。他自己(《诗光》的作者)就说明了，"〔诗

① 指9世纪的《韵光》作者欢增(阿难陀伐罗弹那)。引文是该书第二章第十一节诗。但此书有诗有散文说明，两者是否一人所作，尚未能定。诗的作者若是另一人，而欢增只是《韵光》即释文的作者，则本书所说《韵》的作者即非欢增。

② 此段继续反驳《诗光》给诗下的定义中"无病"一条，指出其片面性，把病分为经常的与不经常的，即有的病在某些情况下不算是病。"味"指文学作品中的基本情调，各家的具体说法不同。参看第503页注②。

③ 原文"无"是表示否定的前缀，可以有相反、没有、很少等含义。

④ 直译是"作出可接受性的相对(比较)性"。

⑤ 此下反驳《诗光》所下诗的定义中的第二点。

德是〕味中具有的性质，好像精神中〔具有的〕英勇等等一样。"

如果说，由于〔德〕表明了味，以转义说[①]〔有德〕还是恰当的。这仍然不对。因为：作为诗的特性的词和义之中有没有味？如果说没有，〔那么〕德也没有了，因为德的有无是依附于它（味）的有无的。如果说有，〔那么为何不说〕"有味需"〔作为〕形容语呢？

如果说，由于德不能从其他而得，〔所以说了德，〕这个（味）就有了。那么，只有说"有味"才对，而不是说"有德"。因为当应该说"有人的地方"时，任何人也不会说"有英勇的地方"。

如果说，〔说这话的〕用意是，〔说了〕"词和义有德"〔指的是〕应当在诗中应用能表明德的词和义。〔这也〕不〔对〕。〔因为〕表明德的词和义只是规定诗中的优秀之点，而不是规定〔诗的〕特性。因为〔前人〕说过："诗〔好像人一样〕以词和义为形体，以味等为灵魂，德好像是〔人的〕英勇等等，病好像是瞎一只眼等等，风格好像是各部分的不同肢体，修饰好像是臂钏耳环等等。"[②]

由此，〔《诗光》〕所说"而有的地方缺些修饰"〔的话〕也被排除了。它（这话）的意思是：诗是处处有修饰的词和义，但是有的地方〔词和义〕没有明显的修饰。这儿，有修饰的词和义也只是规定诗中的优秀之点，〔而不是规定诗的特性，因此不能算是诗的定义〕。

由此，《曲语生命论》的作者所说"曲语是诗的生命"〔的话〕也

---

① 指两者互有密切关系，说此即了解到彼，仿佛暗示。"转义"本是文法家的一个用语，又为哲学家所用。此处假设对方说，德从属于味，所以说有德就暗示了有味。

② "词和义"即语言，"味"有艳情、滑稽、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶、奇异等八种，或加平静为九，或再加慈爱为十。参看《舞论》第六章。"德"有甜蜜、壮丽、显豁等十种，或只承认此三种（《诗光》），见《诗镜》。"病"包括很多，各家有不同的分析。"风格"有南方派、东方派等二至四种。"修饰"有意义的修饰如显豁、隐喻等，词（声）的修饰如谐声、回文等。

被排除了,因为曲语〔不过是〕修饰的〔一种〕形式。①

至于"有的地方修饰不明显"一点,〔《诗光》〕引的例子是:

> 那夺〔我〕童贞的人正是〔我的〕丈夫,那些春夜也还照旧,而且那挟着盛开的茉莉香气的芬芳的醉人的风〔也还如故〕,我也还是我,可是,〔我的〕心却向往于勒瓦河边,苇丛树底,欢爱的游戏。②

这值得考虑。因为这〔节诗〕中,以无因有果和有因无果为基础的,犹疑错杂的修饰手法是明显的。③

由此,〔《辩才天女的颈饰》④ 中说的〕

> 诗人作了无病的,有德的,以〔各种〕修饰〔手法〕修饰了的,带有味的诗,获得声誉和欢乐。

等等〔的话〕也不能算是〔说出〕诗的特征了。

至于《韵〔光〕》的作者所说,"诗的灵魂是韵",究竟是指内容(事实)、修饰、味等特征的三种形式的韵是诗的灵魂呢,还是仅仅

---

① "曲语"是模棱的话,用双关语或反问的语调使意义隐晦,实际即指"巧妙的措词"。《曲语生命论》的作者是 10 世纪的恭多罗。这一派是反对"韵"为诗的主体的。

② 《诗光》也引此诗,略有不同。参看 494 页注①。

③ 这是驳《诗光》所下定义的第三点。"无因有果"直译是"显现"。此指诗中说的不应想当年而竟怀想。"有因无果"直译是"殊说"。此指诗中说的有各种不必恋旧的原因而竟恋旧。"犹疑"指迷离惝恍的说法。"错杂"指把两种修词手法合在一起。这些都照较晚的解释,与较早的《诗镜》所说有所不同。

④ 传为 11 世纪一个国王的著作,综合论述文学理论。

味等形式的〔韵〕[1]？不是前者，因为〔那样就包括了〕谜语诗等，范围太宽了。如果说是后者，我们就说"正是"。可是，如果仅仅味等形式的韵是诗的灵魂，那么，

婆婆在那边躺下。我在这边。〔你〕仔细观察白天。客人啊！夜盲者啊！可别躺到我床上来。[2]

像这样的一些〔诗〕不过暗示了内容（事实），怎么会〔算在〕诗的传统范围〔之内〕呢？——如果这样〔反驳〕，〔我们答复说，〕不然。我们说，这〔诗〕里也还有似味[3]。否则，连"提婆达多去村中"〔这样的〕句子里，由于了解到〔它〕暗示了他的仆人也随他去，〔这〕也算是诗了。如果说，就算〔它〕是〔诗〕吧。〔我们答：〕不然，因为有味的〔句子〕才被〔大家公〕认为诗。因为诗的目的（作用）是通过给予尝味之乐而使不肯〔学习〕《吠陀》经典学问的，智慧微弱的，要受教育的王子等人〔获得〕鼓励当做的和禁阻不当做的教训，〔例如说〕应当像罗摩等那样行动而不应当像罗婆那等那样。这是古人也都说过的。如《火神往世书》也说过：

尽管〔诗中〕以语言技巧为生，但只有味才是其中的生命。

① "味等"指味、情、似味、似情，见下文。所引《韵光》的话是该书第一章第一节诗的开头一句话。

② 这诗原文是俗语，是俗语诗集《七百首歌》中的一首。此书年代尚未定。这诗是丈夫不在家的年轻的媳妇对来求宿的路过的客人说的，表面要他不来，实际暗示要他来。《韵光》第一章中亦引此为例，说是"明禁止而暗鼓励"。

③ "似味"指此诗中还含有艳情之味。下文"否则"的意思是："若连内容事实的暗示也算诗。"

《辨明论》的作者也说:[1]

> 味等形式〔作为〕诗的有肢体的(或:紧密相连的)灵魂是无人不同意的。[2]

《韵〔光〕》的作者也说:

> 诗人并不是仅仅叙述已发生的事情就能得到〔诗的〕灵魂(或加:名义),因为那只要依历史传说等就可以成功(或:因为〔照那样〕历史传说等就成为诗了)。[3]

如果说,那么,作品中包含的一些无味的诗就不能算是诗了。〔这话〕不然。因为正像有味的诗中包含有一些无味的词由于诗的味〔而被认为具有味〕一样,它们(无味的诗)正由于作品的味而被认为具有味。至于无味的〔诗〕由于存在着表明〔诗〕德的词和义,由于不存在〔诗〕病,又由于存在着修饰,〔被列入〕诗的传统范围,这是因为它和具有味等的诗的著作〔形式〕相同之故,因而只是〔在〕次要的〔意义上算作诗〕。

还有,伐摩那说,"风格是诗的灵魂。"[4] 这不对。因为风格

---

① 《辨明论》是11世纪的一部文学理论著作。

② 原文两种版本中有一音不同,故意义有异。

③ 一本中多一词。后半原文过简,故两本解释也不同。"那"一词,一认为指诗,一认为指历史传说。查此语见于《韵光》第三章,用词有异,而意义较明"诗人仅仅叙述已发生的事情是毫无意义(目的、作用)的,因为历史〔著作〕就可以完成它(目的、作用)。"

④ 伐摩那是8世纪人,《诗庄严经》的作者。"风格"一词是借用现代术语译,含义不尽相同。

〔只是指〕连缀〔词句〕的特殊〔形式〕,因为连缀〔词句只是〕肢体的安排形式,而灵魂则与它有别。

还有,《韵〔光〕》的作者说:

〔智者〕规定下了知〔诗〕者所赞赏的意义是诗的灵魂,相传它分为两种,即被说出的和被了解的。

这里,被说出的〔意义算做诗的〕灵魂〔这一点〕,由于同〔他〕自己的"诗的灵魂是韵"的话相矛盾而被排除了。[①]

那末,什么才是诗呢?(或:诗有怎样的特性呢?)[②]

〔作者〕说:

诗是以味为灵魂的句子。[③]

我们将〔在第三章中〕说明味的特性。〔"以味为灵魂的"就是说,〕它仅仅是以味为灵魂,〔而味〕由于〔是诗中〕精华的形式〔所以是〕赋予〔诗以〕生命的。缺少了它(味),这(句子)就不被认为具有诗性了。(或:被了解为不存在诗性了。)[④]

"被尝味的即是味",依据这个词源分析,情及其似等也包括在内了。

其中,味〔的例子〕如:

---

① 《韵光》注者认为并无矛盾。这里的"意义"即指"韵",而所有意义都是先听到说出的字面意义,然后了解到言外之意的。所引的诗是《韵光》第一章的第二节诗。"诗的灵魂是韵"是它前面第一节诗的第一句话。

② 这句两本不同,故有两译。

③ 这是本章中第三节诗的第一"句"(四分之一)。

④ 这句两本不同,故有两译。

这女郎仔细地观察了空无他人的卧房，轻轻地起床，久久地注视，然后放心地亲吻，那假装熟睡的丈夫的脸庞，〔忽然〕看到了〔他的〕颊上汗毛竖起，便羞怯地低下头来，被情郎笑着吻得久久不放。①

这里的味名为欢乐艳情。

情〔的例子〕如外务大臣大学士罗伽婆阿难陀〔所作〕的：②

他的鳞上曾收下大海，背上〔曾收下〕大地，牙上〔曾收下〕土地，爪上〔曾收下〕魔王，足下〔曾收下〕地，愤怒中〔曾收下〕王族，箭上〔曾收下〕十首王，手中〔曾收下〕妖魔，入定中〔曾收下〕世界，剑下〔曾收下〕邪恶之族，对这样的〔大神我恭敬〕顶礼。③

这里的情是对于大神的倾心(崇拜)。④

---

① 这是描绘女人的艳情诗《阿摩卢百咏》中的一首(孟买版第八十二首)。《韵光》第四章中也引了这诗为例。

② 原注云：这是作者的哥哥。“外务大臣”直译是“掌战与和的大臣”，“大学士”直译是“大人物”，通常指丞相，原注云，是国王赐的称号。

③ 这是歌颂大神毗湿奴的十次化身的诗。一化为鱼，从洪水中救人类始祖摩奴；二化为龟，在水中背负大地；三化为野猪，将沉入水中之大地用牙举起；四化为人狮，除去任何人或兽不能敌的魔王；五化为侏儒，两步跨过天和地，第三步将魔王踏入地下；六化为持斧罗摩，三七二十一次消灭王族(刹帝利)；七化为罗摩，除去十首王罗婆那；八化为大力罗摩，杀死一魔王；九化为佛，教化世人入寂灭；十化为迦勒吉，消灭一切不信正法(宗教等)之邪恶外族。此最后一化身尚在将来，诗中亦借用过去时动词，原注云，因过去世中已曾如此，历史循环，故可通云。

④ “倾心”原词为“欢爱”，此指对神一心恋慕。

似味〔的例子〕如：

大黑蜂追随着自己的爱人，在同一朵花杯中饮蜜，而黑斑鹿则用角搔那感到舒适而闭上眼睛的母鹿。①

这里，因为把欢乐艳情加在低级生物身上，〔所以是〕似味。另一个(似情)也是这样。

〔诗〕病是它(诗)的减低。②

所谓诗的减低就是说，伤害听和不益义等〔病〕通过词和义，减低作为诗的灵魂的味，好像瞎一眼和跛一足通过身体减低〔灵魂〕一样，不定的情等的经自己语言表现的〔病〕，直接〔减低作为诗的灵魂的味〕，好像愚蠢等〔直接减低灵魂〕一样。我们将〔在第七章中〕列举它们(病)的各种例子。③

〔诗〕德等有什么样的特性呢？

德、修饰、风格称为〔味的〕增高之因。④ (3)

所谓味的增高就是说，〔诗〕德好像英勇等〔品质〕，修饰好像臂

① 这是迦梨陀娑的长诗《鸠摩罗出世》第三章第三十六节诗，写爱神到雪山后的情景。

② 这是本章中第三节诗的第二“句”。

③ “伤害听”是词(声)的病。“不益义”是意义的病，指一个词并不对诗句中的“味”起有益作用。“不定的情”是一种“味”中可有可无的暂时的，次要的“情”。至于经常的，主要的则称为“固定的情”。参看《诗镜》第三章第一七〇节及译者注。

④ 这是本章中第三节诗的后半。

钏耳环等,风格好像各部分的不同肢体,〔诗德、修饰、风格〕通过词和义增高作为诗的灵魂的味,〔好像英勇等等〕通过身体〔增高灵魂〕一样。这里,虽说〔诗〕德是味的性质,但是这里的“德”一词是由于转义而加在表明德的词和义上面了。所以说“表明〔诗〕德的词〔和义〕是增高味的”,这〔我们〕在以前已经说过了。我们将〔在第八章中〕列举它们(德)的各种例子。

以上诗人之王毗首那他作《文镜》第一章,章名《论诗的特性》。[1]

① 作者名前还有一大串称号,未译。

[General Information]
书名=梵竺庐集（甲）　　梵语文学史
作者=金克木著
页数=510
SS号=10453176
出版日期=1999年09月第1版